JAHRESBERICHT

DES

STADTGYMNASIUMS zu HALLE A/S.

VON OSTERN 1873 BIS OSTERN 1874.

SECHSTER JAHRGANG.

IM NAMEN DES LEHRERCOLLEGIUMS

HERAUSGEGEBEN

VON

PROF. DR. **OTTO NASEMANN**
Director des Gymnasiums.

Inhalt:

HALLE a/S., 1874.
DRUCK DER HEYNEMANNSCHEN BUCHDRUCKEREI.

Ueber Aristophanes Frieden.

Die 3. Hypothesis des Friedens enthält folgende Angabe: φαίνεται (φέρεται) ἐν ταῖς διδασκαλίαις καὶ ἑτέραν δεδιδαχὼς Εἰρήνην ὁμοίως ὁ Ἀριστοφάνης. ἄδηλον οὖν φησιν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν, ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σώζεται. Κράτης μέντοι δύο οἶδε δράματα γράφων οὕτως· ἀλλ' οὖν γε ἐν τοῖς Ἀχαρνεῦσιν, ἢ Βαβυλωνίοις, ἢ ἐν τῇ ἑτέρᾳ Εἰρήνῃ. καὶ σποράδην δέ τινα ποιήματα παρατίθεται, ἅπερ ἐν τῇ νῦν φερομένῃ οὐκ ἔστιν. Diese Worte, an deren Glaubwürdigkeit nicht zu zweifeln ist, da sie sich auf die alten Didaskalien stützen, bezeugen uns die Existenz eines zweiten Friedens, der freilich schon in den Zeiten des Eratosthenes fast verschollen gewesen zu sein scheint. Eratosthenes hatte in den Didaskalien eine Εἰρήνη β gefunden, war aber, da er das Werk nicht selbst eingesehen hatte, zweifelhaft, ob in jener Notiz von einer Wiederholung des ersten Friedens oder einer ganz neuen Schöpfung gesprochen werde. Krates scheint das Stück entweder selbst noch gekannt zu haben, oder er hatte die Schrift eines Grammatikers zur Hand, dem es noch vorgelegen hatte; er erwähnt eines zweiten Friedens und citirt Verse daraus, die im ersten sich nicht finden. Aber auch noch an einer andern Stelle finden wir nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine Andeutung des fraglichen Werkes. In der ersten Hypothesis heisst es nach der einzigen Handschrift, dem Codex Venetus, in dem sie sich findet, am Schlusse: ἐνίκησε δὲ τῷ δράματι ὁ ποιητὴς ἐπὶ ἄρχοντος Ἀλκαίου ἐν ἄστει. πρῶτος Εὔπολις Κόλαξι, δεύτερος Ἀριστοφάνης Εἰρήνῃ, τρίτος Λεύκων Φράτορσι. τὸ δὲ δρᾶμα ὑπεκρίνατο Ἀπολλόδωρος, ἡνίκα ἑρμῆν λοιοκρότης. Die letzten Worte, die unverständlich sind, hat man versucht auf die verschiedenste Weise wieder herzustellen und zu erklären. Ranke, Vit. Ar. p. 215. ergänzt nur ein ὑπεκρίνατο, und meint, dass ein gewisser Λοιοκρότης den Hermes gespielt habe. Bergk setzt an Stelle des ganz ungriechischen Λοιοκρότης Λεωκράτης und schlägt vor, ἀνέθηκε Ἑρμῆν Λεωκράτης, als ob dieser als Chorag zum Gedächtniss seines Sieges eine Herme gestiftet habe. Dindorf will lesen: ἡνίκα ἔτ' ἦν ὑποκριτής und fügt hinzu: significant (verba) Apollodorum eum intelligendum esse qui tum temporis histrio, postmodum poeta fuit: quae multorum poetarum conditio fuit, velut Cratetis. Apollodorus autem ex obscurioribus aetatis illius poetis fuisse videtur, de quibus nihil praeter nomen in grammaticorum notitiam pervenit. Es ist nicht zu leugnen, dass alle diese Verbesserungsvorschläge wenig Ueberzeugendes haben, am wenigsten der von Ranke, sie sind höchstens nicht geradezu unmöglich. Aber derartige Angaben pflegen wir sonst in den Didaskalien nicht zu finden. Einen glücklichen Gedanken hatte J. Richter, der in seinem Proll. Vesp. und Pac. eine dreifache Verbesserung vorschlägt: ἐνίκα Εἰρήνῃ Λεωκράτης oder ἡνίκα Εἰρήνην Λεωκράτης oder ἐνίκα Εἰρήνῃ β' Λεωκράτης. Nichts ist wahrscheinlicher, als dass in dem unverständlichen ἑρμῆν ein εἰρήνῃ steckt, und wir haben hier eine Confundirung zweier Stellen aus den Didaskalien, deren erste von dem ersten, deren zweite von dem zweiten Frieden handelt: in

der ersten Aufführung hatte das Stück den zweiten, in der zweiten wahrscheinlich den ersten Preis davongetragen. Das Wort λοιοχρότης aber enthält in corrumpierter Form den Namen dessen, durch den der Dichter das Stück zum zweiten Mal aufführen lies, vielleicht jenen Δημόστρατος, dessen, wie wir aus Athenaeus V. p. 216 d. wissen, sich Eupolis als Didaskalos bediente.

Wie dem jedoch sein mag, jedenfalls ist das Vorhandensein eines zweiten Friedens sicher, und es entsteht zunächst die Frage, ob wir es mit einer Wiederholung des ersten, oder einer Umarbeitung, oder mit einem ganz neuen Stück zu thun haben. Die letztere Ansicht hat hauptsächlich Ranke (Vit. Ar. p. 285) vertreten, dem sich theilweise Richter in den Prolegg. anschliesst. Richter sucht glaublich zu machen, dass eine Wiederholung sowohl, wie eine Bearbeitung eines Stückes eine grosse Seltenheit gewesen sei, wobei er sich jedoch mit den entgegenstehenden Zeugnissen des Athenaeus (equidem persuasum habeo, Athenaeum paullo levius usum esse voce διασκευή, διασκευάζειν similibus) und des Galenus zu leicht abfindet. Entscheidend sind hier die Fragmente, die auf einen ähnlichen Plan der beiden Stücke schliessen lassen. In dem grösseren von Stobaeus Flor. 56. 1 uns erhaltenen Fragment treten die beiden Begleiterinnen der Eirene auf, die auch hier, wie aus den Versen hervorzugehen scheint, durch eine energische That des Helden der erfreuten Welt nach langer Abwesenheit wieder zugeführt werden. Ja die ersten Worte

τοῖς πᾶσιν ἀνθρωποῖσιν Εἰρήνης φίλης
πιστὴ τρόφος, ταμία, συνεργός, ἐπίτροπος κτλ.

lassen ziemlich sicher vermuthen, dass sich in ihrer Gesellschaft auch die Göttin selbst befunden habe, was Richter aus dem Grunde für unwahrscheinlich hält, weil dieses Colossalbild nach der Angabe des Schol. des Plato vom Eupolis und Plato verspottet sei. Noch augenscheinlicher aber zeigt sich die nahe Verwandtschaft der beiden Stücke in dem von Suidas s. v. τήμερος angeführten Vers:

ἰὼ Λακεδαίμων, τί ἄρα πείσει τήμερα

aus dem wir erkennen, dass auch die Polemosscene nicht gefehlt habe. cf. Pax. 242. 246. 250.

Wenn somit von einem ganz neuen Stück nicht wohl die Rede sein kann, so belehren uns dieselben Fragmente und das Zeugniss des Krates, dass auch keine blosse Wiederholung, kein blosses ἀναδιδάσκειν statt gefunden habe, da wir in dem neuen Stück nicht bloss ganz andere Verse, sondern auch eine Aenderung im Personenverzeichniss finden.

Es bleibt somit nur übrig, den zweiten Frieden für eine Bearbeitung des ersten zu halten. Die Alten hatten dafür bekanntlich zwei Ausdrücke: διορθοῦν und διασκευάζειν. Während die διόρθωσις sich nur auf einzelne Ausdrücke und Verse bezog, griff die διασκευή tiefer ein, begnügte sich nicht mit der Aenderung einzelner Verse, sondern nahm, wenn es nöthig war, ganze Partien weg und ersetzte sie durch neue. Die Hauptstelle darüber ist bei Galen XV. p. 424 ed. Kuehn: ἐπιδιεσκευάσθαι λέγεται βιβλίον ἐπὶ τῷ προτέρῳ γεγραμμένῳ τὸ δεύτερον γραφέν, ὅταν τὴν ὑπόθεσιν ἔχον τὴν αὐτὴν καὶ τὰς πλείστας τῶν ῥήσεων τὰς αὐτάς, τινὰ μὲν ἀφῃρημένα τῶν ἐκ τοῦ προτέρου συγγράμματος ἔχῃ, τινὰ δὲ προςκείμενα, τινὰ δὲ ὑπηλλαγμένα κτλ. Jedenfalls darf man aber den Unterschied zwischen beiden nicht allzu bestimmt fixiren, es war mehr ein gradueller als ein wesentlicher, und bei vielen Stücken wird sich kaum haben entscheiden lassen, ob sie einer Diorthose oder Diaskeue unterworfen sind, weshalb beide Ausdrücke auch bisweilen verwechselt werden. Jedenfalls war, bei den Komödien wenigstens, die Diaskeue bei weitem häufiger, und wenn Dikaiarchos (Argum. Ran.) die unveränderte Wiederholung der Ranae als eine den Dichter besonders ehrende Ausnahme bezeichnet, so ist wohl anzunehmen dass eine Aufführung mit unwesentlichen Veränderungen fast eben so selten gewesen sei. Denn die Komödien waren Zeitbilder, und bei dem Drängen der

Ereignisse und der schnellen Entwickelung der Geschichte fand der Dichter selbst im nächstfolgenden Jahre die Verhältnisse so umgestaltet, dass eine wortgetreue Wiederholung der alten Komödie nicht mehr thunlich war. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass gerade bei dem Tragiker, der am meisten den Zeitverhältnissen Einwirkung auf seine Dramen gestattet, Euripides, sich die meisten Beispiele einer Diaskeue finden. Zudem geschahen solche Umarbeitungen hauptsächlich dann, wenn das Stück wenig gefallen hatte, welcher Misserfolg doch aber sicher nicht blos unbedeutenden Einzelnheiten zugeschrieben werden konnte. Solche Veränderungen durften natürlich nicht wesentlich sein, durften, wie auch Galen zu verstehen giebt, nicht den Kern des eigentlichen Mythos betreffen, wenn nicht ein vollständig neues Stück daraus entstehen sollte, aber anderseits wird der Dichter, wenn er nur das Hauptmotiv eines frühern Stücks hat brauchen können und wenn einzelne Partien eine Wirkung auch für die spätere Zeit noch hoffen liessen, auch in ziemlich bedeutenden Aenderungen nicht allzu ängstlich gewesen sein, wenigstens würde sonst die Wiederaufführung eines Stückes wie Plutus, nachdem die Zeit eine ganz andere geworden war und auch die Komödie andere Bahnen eingeschlagen hatte, eine Unmöglichkeit gewesen sein. Was unsern Frieden anbelangt, so ist es sicher, dass die Aenderungen ziemlich durchgreifend müssen gewesen sein. Wie das Stück uns jetzt vorliegt, hat es nur Sinn, wenn wir es unmittelbar nach der Schlacht bei Amphipolis ausgeführt denken, und alle Stellen, die sich auf den jähen Tod des Kleon und Brasidas und die darauf sich stützende Friedenshoffnung beziehen, besonders die Polemosscene in ihrer jetzigen Gestalt, müssen gefehlt haben.

Wenn es also feststeht, dass es im Alterthum zwei verschiedene Bearbeitungen der Friedenskomödie gab, die zwar im wesentlichen dieselbe Hypothesis hatten, aber doch nicht unbedeutende Abweichungen zeigten, so entsteht vor allem die Frage: haben wir in dem uns vorliegenden Stück den ersten oder zweiten Frieden, und fällt die verloren gegangene Komödie nach oder vor 421? Es ist nicht zu verwundern, dass die meisten sich der zweiten Ansicht zugewendet haben. Die Friedenskomödie scheint so ganz in den Anschauungen des zehnjährigen Krieges zu wurzeln, dass es ebenso schwer ist, sie von den Ereignissen desselben zu trennen, als im Verlauf des spätern Krieges einen Zeitpunkt zu finden, wo sie sich schicklich einpassen liese. Fiele nun das verlorne Stück vor 421, so würden wir wohl nur die Wahl haben zwischen 423 und 422. Durch zweierlei ist das kühne Werk des Trygaios motivirt: erstens durch die Rücksicht auf das Elend der unter der Kriegsnoth erliegenden Bevölkerung, die jedem der sie erlöst als Retter zujauchzen wird, zweitens durch die Ueberzeugung, dass Hülfe dafür bei den Menschen nicht zu finden ist: erst da greift er zu dem äussersten Mittel, er wagt die abenteuerliche Himmelfahrt, um von den Göttern das Heil zu erwirken. Beides muss sich auch in dem ersten Frieden gefunden haben, wenn überhaupt von demselben Argument noch die Rede sein soll. Es spricht eine gewisse Kriegsmüdigkeit aus dem Prolog des Stückes, eine Sehnsucht in den weitesten Kreisen der Bevölkerung, sich des Druckes zu entledigen, die gegen die Kriegslust der früheren Jahre bedeutend absticht, und viel eher die Stimmung erkennen lässt, welche die Waffenruhe von 423 herbeiführte. Aber zwischen den beiden bezeichneten Jahren ist schwer eine Entscheidung zu treffen. Das Stück zeigt einen plötzlichen Umschlag aus der traurigsten Rathlosigkeit in die freudigste Gewissheit der bevorstehenden Erlösung, und dies kann, da es ja den eigentlichen Plan des Stückes ausmacht, in der ersten Bearbeitung nicht gefehlt haben. Nun aber lässt sich jene Hoffnungslosigkeit schwer vereinigen mit den Verhältnissen des Frühjahrs 423, wo, nachdem der Einfluss des Kleon und Brasidas gesunken war, die Friedensparteien sicher und jedem Einsichtigen erkennbar der Aussöhnung der Staaten entgegenschritten, die dann kurz darauf

im Elaphebolion zu Stande kam. Noch weniger aber lässt sich die zuversichtliche Hoffnung im Frühjahr 422 erklären, wo die Aussicht auf Frieden, nachdem durch die Weigerung des Brasidas Skione herauszugeben der Krieg von neuem erbitterter entbrannt war, wieder in ungewisse Ferne hinausgerückt zu sein schien. Wenn also schon die politischen Verhältnisse kaum glaublich erscheinen lassen, dass das Stück in den Jahren 423 oder 422 aufgeführt sei, so steht auch ferner der Umstand entgegen, dass der Dichter in jedem dieser Jahre noch mit zwei anderen Komödien auftrat: im ersten unter dem Archon Isarchos wurden die Wolken und die Holkades, im zweiten unter dem Archon Ameinias die Wespen und der Proagon durch Philonides aufgeführt. Eine solche Fruchtbarkeit des Schaffens ist aber zum wenigsten sehr zweifelhaft.

Noch ein Argument ist von den Verfechtern der Ansicht, dass wir den zweiten Frieden vor uns haben, als besonders entscheidend angesehen, nämlich dass Aristophanes an mehreren Stellen des Kleon erwähnt, und einmal besonders, v. 47. ff., in einer Weise, dass man voraussetzen muss, Kleon sei noch am Leben. Das lasse sich nur erklären, wenn man annimmt, die Stelle sei aus dem 1. Frieden herübergenommen. (Stanger, Ueber Umarbeitung einiger Arist. Kom.) Aber erstens ist es durchaus nicht geboten, die Stelle auf den lebenden Kleon zu beziehen. Zwar sagt der Dichter 648 selbst, dass er den Todten wolle ruhen lassen, und das bestätigt er in der Parabase der Wolken v. 550., doch ist damit nicht gesagt, dass er jede kleine Spötterei, wie sie oft die Situation fast wider Willen herbeiführte, unterlassen wolle, und an ein förmliches Verbot, wie es der Schol. zu 648 annimmt: *οὐκ ἦν ἐξὸν τεθνηκότας κωμῳδεῖν* wird niemand glauben wollen; auch hat sich Aristophanes sonst nicht so ängstlich daran gekehrt. Zweitens aber würde ja der Dichter, wenn eine solche Anspielung wirklich unstatthaft gewesen wäre, die Stelle bei der zweiten Bearbeitung einfach weggelassen haben, da sie für den Zusammenhang durchaus unnöthig ist. Auffällig bleibt die Stelle freilich immer, und lässt sich nur dadurch erklären, dass das Stück so unmittelbar nach dem Tode des Demagogen, wo man sich die Vortheile desselben kaum schon anzueignen wagte, geschrieben ist. Hass gegen Kleon war die Lebensluft gewesen, in der alle Friedensfreunde athmeten, im Hass und erbitterten Kampf gegen Kleon hatte die ganze politische Thätigkeit des Dichters gegipfelt, seine Polemik war von Kleons Namen und Person unzertrennlich gewesen, was Wunder, dass in einem Stück, welches wahrscheinlich schon vor seinem Tode entworfen war, in einer Zeit, wo noch alles an sein langjähriges Walten erinnerte, sich fast wider Willen des Komikers seine Dichtung immer wieder gegen den gestürzten Gegner richtete. Daher die häufigen Anspielungen auf Kleon, die eine beissende Invective erwarten liessen, und dann das plötzliche Abbrechen.

Es ist also kein zwingender Grund vorhanden, das verlorne Stück in eine frühere Zeit zu verlegen, ja die Unterbringung desselben stösst sogar, wie oben gezeigt ist, auf erhebliche Schwierigkeiten. Dagegen lässt sich Vielerlei beibringen, was auf eine spätere Zeit schliessen lässt. Schon Eratosthenes in den angeführten Worten scheint das anzudeuten. *ἄδηλον οὖν φησιν Ἐρατοσθένης, πότερον τὴν αὐτὴν ἀνεδίδαξεν, ἢ ἑτέραν καθῆκεν, ἥτις οὐ σώζεται.* Es steht fest, dass dem Eratosthenes derselbe Friede vorlag, den wir haben; diesen nur kann er *τὴν αὐτὴν* nennen, den von ihm nicht gekannten *τὴν ἑτέραν.* Wie konnte er sich nun so ausdrücken, wie er gethan hat, wenn er in den von ihm eingesehenen Didaskalien die ihm unbekannte *Εἰρήνη* vor dieser, das ist vor dem Archon Alkaios, gefunden hätte? Er bezeichnet eben das unbekannte Stück als das zweite, dass aber das vorliegende nicht früher als unter dem Archon Alkaios aufgeführt sein konnte, bewies ihm das Argument; folglich muss er eine zweite *Εἰρήνη* unter einem späteren Archon angeführt gefunden haben.

Das freilich beweisen seine Worte nicht, dass das ihm und uns bekannte Stück wirklich, wie er glaubte, das erste gewesen ist.

Aber auch aus dem Stück selbst lässt sich mit ziemlicher Sicherheit der Nachweis einer späteren Zeit führen. Von Wichtigkeit ist hier vor allem die Stelle v. 989. Trygaios ruft die Friedensgöttin an und bittet sie, sich den Athenern wieder zu zeigen, nachdem sie dreizehn Jahr nach ihr geschmachtet haben: *οἵ σου τρυχόμεθ᾽ ἤδη τρία καὶ δέκ᾽ ἔτη.* Dieser Widerspruch gegen die Chronologie war schon den Alten aufgefallen, ohne dass sie ihn zu heben vermocht hätten. Der Scholiast bemerkt, dass auch Philochoros vom Archon Pythodoros bis zum Archon Isarchos, also von 431 — 423 dreizehn Jahre zähle, was, wenn es überhaupt seine Richtigkeit hat, wohl nur auf die Zahl der Campagnen gehen kann. Was er sonst hinzufügt: *λεκτέον τοίνυν ὅτι αὐτὸς αὐτοῦ ὁ Ἀριστοφάνης τὸ ἐνδόσιμον δεδωκὼς πῇ μὲν ἀνάπαυλαν πῇ δὲ πόλεμον γενέσθαι, ὡς μηδὲ τὴν ἀρχὴν βεβαίαν εἶναι μήτε τοῦ πολέμου μήτε τῆς εἰρήνης, ὥστε αἱ διαφωνίαι τῶν πραγμάτων εἰσὶν ἀνόμοιαι,* kann schwerlich über die Bedenklichkeiten der Stelle hinweghelfen. Die Alten setzten allgemein den Anfang des Krieges unter den Archon Pythodoros, wo zuerst die Einfälle in Attika begannen, der erste Theil des Krieges heisst daher der zehnjährige Krieg; Thukydides rechnet nie anders, und von dem Friedensschluss sagt er ausdrücklich, er habe statt gefunden, *ἐκ Διονυσίων εὐθὺς τῶν ἀστικῶν αὐτόδεκα ἐτῶν διελθόντων καὶ ἡμερῶν ὀλίγων παρενεγκουσῶν ἢ ὡς τὸ πρῶτον ἡ ἐσβολὴ ἡ ἐς τὴν Ἀττικὴν καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ πολέμου τοῦδε ἐγένετο*, und auch Aristophanes schliesst sich dieser Rechnung an, wenn er in den Acharnern, die 425 aufgeführt sind, sagt: *ἕκτῳ σ᾽ ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἄσμενος.* Auch den neuern Erklärern ist es nicht gelungen, die Stelle aufzuklären. Man führt an, Aristophanes rechne den Krieg von dem bekannten Beschluss gegen Megara an, den er wiederholt als die Veranlassung desselben bezeichne. Als die Veranlassung freilich, doch nicht als den Anfang. Ausserdem fällt jener Beschluss in das Jahr 433, also zwölf, nicht dreizehn Jahre vor den Frieden des Nikias. Will man aber zurückgehen bis auf die Verwickelungen zwischen Korinth und Kerkyra, die zuerst ein feindliches Zusammentreffen zwischen Athenern und Peloponnesiern herbeiführten, so ist zu erwidern, dass diese Ereignisse, soweit sie in die Jahre 434 u. 433 fallen, sich auf einem entlegneren Terrain abspielten und bei den Athenern kaum grössere Theilnahme erregten, als die vielfachen andern Fehden, die ja in Griechenland fast nie ruhten, dass aber die Betheiligung der Athener erst in das Jahr 432, also 11 Jahre vor den Frieden fällt, wo sie mit 10 Trieren unter Lakedaimonios der Schlacht bei Sybota beiwohnten. Von allen diesen Ereignissen aber (wozu auch der Abfall von Potidaia gehört) ist festzuhalten, was wir schon oben angeführt haben, dass sie die Zeitgenossen nicht mit zum Kriege rechneten. Dass aber Trygaios, indem er von den Leiden und Störungen spricht, die der Krieg dem Landbau gebracht hat, wider alles Herkommen diese Vorfälle mit hineinziehen sollte, die ihn gar nicht unmittelbar berühren, ist unerklärlich. Es bleibt nur noch die Erklärung von Richter übrig, der meint, dem Dichter habe es beliebt non verum quidem sed modice cumque veritatis specie auctum annorum numerum statuere; *ἤδη* sei zu übersetzen: eigentlich schon; man könne dem Trygaios also eine gewisse grandiloquentia („Aufschneiderei") schuld geben. Aber *ἤδη* heisst nicht „eigentlich schon", und eine solche Uebertreibung ist hier, in einem Gebet, nicht recht am Platz; am wenigsten ist aber zu begreifen, warum der Dichter gerade die Zahl dreizehn wählen sollte. Die Schwierigkeit ist nicht zu heben und schon Paulmier (Exercit. crit. p. 742 u. 747) sah sich deshalb genöthigt, das Stück in das Jahr des Archon Astyphilos 419 zu verweisen, worin ihm Brunck und auch Clinton (Fast. Hell.) gefolgt sind. Aber auch sie haben geirrt, das bezeichnete Jahr ist nicht das dreizehnte des Krieges, sondern das zwölfte, und wir er-

halten vielmehr das Jahr des Archonten Archias, 418. So rechnet auch Thukydides, wenn er die Ereignisse dieses Jahres mit den Worten schliesst: *καὶ ὁ χειμὼν ἐτελεύτα καὶ τρίτον καὶ δέκατον ἔτος τῷ πολέμῳ ἐτελεύτα.*

Doch stellen sich im Frühjahr 418 die politischen Verhältnisse so dar, dass eine Aufführung der Friedenskomödie denkbar gewesen wäre? Der Friede des Nikias war thatsächlich nie zur Ausführung gekommen. Korinth, Theben, Megara, Elis hatten sich von vornherein ausgeschlossen; Korinth hatte Argos veranlasst einen peloponnesischen Bund gegen Sparta zusammenzubringen, und selbst die Grossstaaten, obgleich auf den Frieden ein Bündniss gefolgt war, haderten fort, indem Athen den Spartanern Pylos vorenthielt, Sparta den Athenern Amphipolis und Panakton nicht zurückgeben wollte oder konnte. Jetzt standen Argos, Mantineia, Elis gegen Sparta in Waffen, und — Dank den Umtrieben des Alkibiades — Athen, dessen Verstimmung durch den Abschluss eines Sonderbündnisses zwischen Sparta und Theben auf das Höchste gestiegen war, hatte sich mit Argos verbündet und stand nun als das Haupt des peloponnesischen Bundes da. Noch dauerte dem Namen nach der Friede fort, thatsächlich war er längst gebrochen, die Spartaner kriegten gegen die neuen Bundesgenossen der Athener, letztere hatten den Alkibiades als Feldherrn mit einer kleinen Mannschaft in den Peloponnes geschickt, und hier waren mehrere Unternehmungen gegen Patrai und Epidauros versucht worden, die gegen Sparta gerichtet waren (Thuc. V. 52 und 53). So befand sich Griechenland in einem unerträglichen Zustand der Unsicherheit und Unklarheit, alle Verhältnisse waren verschoben und man wusste nicht, wo für die Folgezeit der Schwerpunkt zu suchen sei, überall loderte die Zwietracht auf und drohte jeden Augenblick den grossen Krieg wieder zu entflammen, mit einem Wort, es war ein bewaffneter Friede, der drückender und lästiger wirkte, als der offene Krieg. Und auch Thukydides nennt diese Waffenruhe, gewiss in Uebereinstimmung mit seinen Zeitgenossen, eine Fortsetzung des Krieges, V. 25: *καὶ ἐπὶ ἓξ ἔτη μὲν καὶ δέκα μῆνας ἀπέσχοντο μὴ ἐπὶ τὴν ἑκατέρων γῆν στρατεῦσαι, ἔξωθεν δὲ μετ' ἀνακωχῆς οὐ βεβαίου ἔβλαπτον ἀλλήλους τὰ μάλιστα*, und noch deutlicher 26: *καὶ τὴν διὰ μέσου σύμβασιν εἴ τις μὴ ἀξιώσει πόλεμον νομίζειν, οὐκ ὀρθῶς δικαιώσει.* Noch trostloser also schien jetzt dem friedlichen Landmann, dem Gewerbetreibenden, jedem Friedensfreunde die Lage der Stadt, als damals, wo der Waffenstillstand von 423 vereitelt war, es schien fast, als ob es zu keinem redlichen Frieden in Griechenland mehr kommen könnte, als ob, wie es der Dichter darstellt, die Götter, erzürnt über die Unversöhnlichkeit der Menschen, dem Krieg Macht gegeben hätte, die blühenden griechischen Städte in seinem Mörser su zermalmen. Wir begreifen, die Stimmung nicht einflussloser Klassen der Bevölkerung musste dem Dichter günstig sein, wenn er sein altes Friedensstück von 421 wieder, freilich in veränderter Gestalt, ihnen vorführte.

Doch gehen wir zu dem Stück selbst über, um zu entscheiden, ob die darin enthaltenen Bezüge mehr in dem Jahre 421 oder 418 ihre Erklärung finden. Da ist zuerst die Scene, in welcher durch die Anstrengung der Gesammthellenen die Eirene aus ihrer Gruft heraufgezogen wird. Während in der Parodos der gesammte Chor aus allen Hellenen dem Frieden zugejubelt hat, und die einzige Gefahr von dem Polemos befürchtet wurde, treten hier plötzlich von Seiten des Chors selbst Schwierigkeiten ein, und zwar von einzelnen Staaten und Ständen. Im Prolog wurden nur die Athener und Spartaner getadelt, die den öfter von den Göttern gebotenen Frieden übermüthig zurückgewiesen haben, hier sind es hauptsächlich die Mittelstaaten, die dem Frieden widerstreben. Nun wissen wir freilich, dass diese einer Vereinbarung in dieser Form widersprochen haben, aber das hebt die Schwierigkeiten dieser Scene, wenn wir sie im Jahre 421 aufgeführt denken, nicht. Aristophanes nennt die Boeoter, die Argiver zweimal, die Megarenser zweimal. Doch der Widerspruch dieser Staaten trat jedenfalls

erst bei der genauen Festsetzung der Friedensbedingungen ein, da sie wohl mit dem Frieden, aber nicht mit dem zukünftigen Besitzstand zufrieden waren, diese Bedingungen hönnen aber erst verlautet sein, als man eine bestimmte Basis für den Frieden suchte, also ungefähr um die Zeit der Aufführung des Stückes, und Aristophanes kann kaum bei der Abfassung von dieser Seite gefürchtet haben. Eher musste er von Seiten der Lakedaemonier ein Scheitern seines Lieblingswunsches besorgen, die noch einmal eine Feindseligkeit gegen Athen ankündigten (Thuk. V. 17.): aber gerade diese lobt er wegen ihrer Friedensliebe. Was nun die einzelnen Staaten selbst betrifft, so ist es zuerst auffällig, dass er Korinth nicht nennt, welches eigentlich die Seele des Sonderbundes war: Thuk. V. 30. *Λακεδαιμόνιοι δὲ αἰσθόμενοι — τοὺς Κορινθίους διδασκάλους γενομένους κτλ.* Dagegen nennt er als Störer des Friedenswerkes hauptsächlich Argos. Dass Argos, dessen Verträge mit Sparta im folgenden Jahre abliefen, und welches vorhatte den Kampf um Thyrea von neuem aufzunehmen, die Fortsetzung des Krieges lieb sein musste, ist selbstverständlich; indessen ist nicht bezeugt, dass sie den Frieden zu hindern versuchten, und nicht wahrscheinlich, dass sie irgend welchen Einfluss darauf hatten, so dass es nothwendig befremdet, wenn Aristophanes sie hier besonders hervorhebt. Die Megarenser schlossen sich allerdings vom Frieden aus: aber dass giebt ihnen ja Aristophanes nicht einmal schuld; er tadelt sie, nicht weil sie entgegengesetzt ziehen, wie die Argiver, sondern weil sie von Hunger erschöpft nicht kräftig genug ziehen. Der Grund aber, warum sie dem Frieden widersprachen, musste sicher dem Aristophanes seiner Politik gemäss als gerechtfertigt erscheinen; vielmehr war hier Grund die Athener anzuklagen, die unbillige Ansprüche auf Nisaia erhoben.

So wollen die historischen Beziehungen nirgends recht passen. Ganz anderes Licht gewinnt die ganze Scene, wenn wir auf das Jahr 418 herabgeben. Es sind jetzt nicht eigentlich mehr die Lakedaemonier, die dem Frieden widerstreben, sie hatten noch im vorigen Jahre eifrigst die Freundschaft der Athener nachgesucht, und Aristophanes kann daher von ihnen rühmen: *ἕλκουσ᾽ ἀνδρικῶς*; sondern die Argiver mit ihren Grossmachtsgelüsten und ihrer durchaus unredlichen Politik, die von dem frühern Kriege nicht berührt die Erschöpfung der übrigen Staaten benutzten um Verwirrung zu stiften. Es handelte sich jetzt in Athen um die Frage Sparta oder Argos, Nikias oder Alkibiades, und wenn auch die Partei des letztern durch Abschluss des argivischen Bündnisses gesiegt hatte, so war doch die Gegenpartei noch mächtig genug, wie aus der unzureichenden Unterstützung der Argiver ersichtlich ist; Aristophanes schlägt sich natürlich auf die Seite des Nikias und der Spartaner. Die Korinther erwähnt der Dichter nicht: sie hatten sich vom Sonderbunde bald wieder losgesagt, und agierten jetzt im Geheimen sogar gegen denselben. Dagegen werden die Boeoter getadelt: *οἷ᾽ ὀγκύλλεσθ᾽, οἰμώξεσθ᾽ οἱ Βοιωτοί.* Sie hatten, da sie keine Lust verspürten, mit dem demokratischen, hochmüthigen Argos sich zu verbünden, vornehme Zurückhaltung bewiesen, doch aber durch ihre feindliche Hartnäckigkeit und ihr stolzes Gebahren viel zu der Verwirrung beigetragen. Sie hatten sich geweigert Panakton herauszugeben, und als sie auf Veranlassung der Spartaner sich endlich dazu bequemten, es vorher geschleift; sie hatten ohne Grund den Athenern die zehntägige Ekecheirie aufgekündigt (Thuk. V. 32.), und man wusste, dass sie mit Sparta ein Bündniss eingegangen waren (Plut. Nik. X. — Alk. XIII.). Aristophanes wirft ihnen daher mit Recht *ὄγκος*, *ὀγκύλλεσθαι* vor, was Droysen nicht glücklich übersetzt: „was maulafft ihr?“ ebensowenig Richter mit „renommieren, nur so thun,“ sondern es kennzeichnet die dünkelhafte Insolenz, die dem boeotischen Stamm von jeher eigen war, in dem Verhalten aber nach dem Nikiasfrieden besonders hervorgetreten war. Die Megarenser werden mehr verhöhnt als getadelt. Sie sind die Urheber des Krieges, ferner die nächsten Nachbarn der Athener, und die Marktsperre wurde in Athen sehr unbequem empfunden. Ihre Politik

konnte Aristophanes jetzt kaum tadeln, sie standen mit den Korinthern gegen Argos, wenn gleich sie wegen ihrer Erschöpfung wenig thun konnten. Daher erkennt der Dichter ihre schwachen Bemühungen zur Förderung des Friedenswerkes auch an: ἕλκουσιν δ' ὅμως.

Aber noch andere Umstände sind es, die uns auf die Zeit nach dem Nikiasfrieden verweisen. Es ist auffällig, dass der Scholiast die Verse 450 u. 451

κεἴ τις στρατηγεῖν βουλόμενος μὴ ξυλλάβῃ,
ἢ δοῦλος αὐτομολεῖν παρεσκευασμένος —

auf Alkibiades bezieht und zwar auf die Sicilische Expedition und seine Flucht ins spartanische Lager. Nun ist, auch abgesehen von dem Anachronismus, eine solche Beziehung, besonders in 451, ganz unwahrscheinlich. Aber doch ist es kaum denkbar, dass der Scholiast von selbst in einen so eclatanten Irrthum habe verfallen können. Hatte er aber etwa die Notiz eines älteren Grammatikers, vielleicht des Krates, der den zweiten Frieden noch kannte und diese Verse auf Alkibiades deutete, vor sich, so konnte der mehr belesene als besonnene Erklärer, dem Thuk. VI. 12 vorschwebte (εἴ τέ τις ἄρχειν ἄσμενος αἱρεθεὶς παραινεῖ —), wohl diese Kopflosigkeit begehen, die sonst kaum erklärlich wäre. Lag aber eine solche ältere Erklärung vor, so würden wir das Stück nicht in die Zeit vor dem Frieden verlegen können, wo Alkibiades von den öffentlichen Angelegenheiten sich noch fern hält. Auch Schol. zu 466 und 477 bezieht sich auf die Verhältnisse, wie sie sich erst nach dem Frieden bilden, und zu 353 spricht er gar vom dreizehnten Kriegsjahr, eine Zahl, die hier kaum aus 990 entlehnt scheint. Wir haben es hier also wahrscheinlich mit einer freilich sehr getrübten Quelle älterer Erklärung zu thun, die das Stück in eine spätere Zeit setzte als unter den Archon Alkaios.

Ferner ist sehr beachtenswerth die Stelle v. 479—80, die den Erklärern von jeher viel Kopfzerbrechens gemacht hat:

ἄρ' οἶσθ' ὅσοι γ' αὐτῶν ἔχονται τοῦ ξύλου,
μόνοι προθυμοῦντ', ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἐᾷ.

Was soll das heissen? Trygaios hat die Spartaner gerühmt, dass sie tapfer anziehen. Ja, sagt Hermes, welche von ihnen im Stock liegen, sind allein willig; aber der Schmied lässt es nicht zu! Schon der Scholiast, und mit ihm die meisten neueren Erklärer, deutet es auf die Gefangenen von Sphakteria, und dass die Spartaner um ihretwillen öfter den Frieden nachgesucht haben, ist bekannt. Die Spartaner, und die Angehörigen der Gefangenen; aber die Gefangenen selbst? und sie allein? μόνοι προθυμοῦνται! Und wer ist der χαλκεύς, der es nicht zulässt? (und zwar; was nicht zulässt? auch das ist unklar.) Es könnte der Schliesser sein, oder der Schmied, der sie geschlossen hat. Doch was haben die zuzulassen oder zu verbieten? Der aber, der ihre Gefangenschaft verursacht und sich ihrer Befreiung stets widersetzt hat, ist Kleon, und Kleon ist todt. Auch hat schon Paulmier (ex. crit. p. 745) richtig bemerkt, dass die Worte eine solche Uebersetzung eigentlich gar nicht zulassen: es müsste heissen τῷ ξύλῳ. Die Erklärung aber, die er selbst hinzusetzt, ist wohl als vollständig verunglückt zu bezeichnen. Er meint, die ἐχόμενοι τοῦ ξύλου seien die ξυλουργοί, die Werkzeuge des Friedens, wie Pflug und Karst, verfertigen, der χαλκεύς sei dagegen ein Fabrikant kriegerischer Instrumente. Abgesehen von der ganz seltsamen, kaum verständlichen Ausdrucksweise, was hätte wohl den Dichter veranlasst von jenen im Pluralis, von diesem im Singularis zu sprechen? Und machen denn die Holzarbeiter nur friedliche, die Schmiede nur kriegerische Instrumente? Die Stelle spottet jeder Erklärung und leidet jedenfalls an einer Verderbniss des Textes. Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass anstatt ξύλου Πύλου zu lesen ist, und Aristophanes hat gesagt: Die welche festhalten (am Seil), sehnen sich nur nach Pylos. Das würde vortrefflich zu unserer Zeit passen. Nikias hatte nach seinem Frieden zwar vor-

eilig die Gefangenen zurückgegeben; aber Pylos hielt man immer noch besetzt, bis auch die Boeotre Panakton und die Spartaner Amphipolis auslieferten, und die letzteren hatten wiederholt Anstrengungen gemacht, jenen Platz von den Athenern zurück zu erlangen; ja sie hatten den Athenern das freilich zerstörte Panakton dafür ausgewirkt. Allein Alkibiades hatte die Versöhnung der beiden Staaten hintertrieben. Und so fällt vielleicht auch Licht auf das ἀλλ' ὁ χαλκεὺς οὐκ ἐᾷ. Sollte darin vielleicht der Name Ἀλκιβιάδης oder ὁ Κλεινίου stecken, oder was noch wahrscheinlicher ist, irgend eine symbolische Andeutung auf ihn? Ein Erklärer, der nicht anders wusste, als dass das Stück 421 aufgeführt war, und der v. 480 auf die Gefangenen bezog, erinnerte sich, dass stets Kleon als derjenige bezeichnet wird, der die Gefangenen gefesselt hält, er einnerte sich ferner der Stelle Equ. 469, wo Aristophanes den Wursthändler dem Kleon gegenüber in Betreff der Gefangenen in lauter Schmiedeausdrücken sprechen lässt: ἐπὶ γὰρ τοῖς δεδεμένοις χαλκεύεται. Und darauf der Chor: εὖγ', εὖγε, χάλκευ' ἀντὶ τῶν κολλωμένων. Die Stelle gab zu dem Missverständniss Veranlassung, als wolle Aristophanes den Kleon unter dem Bilde eines χαλκεύς der Gefangenen einführen, und so konnten jene Worte wohl als Glosse an den Rand und dann in den Text kommen. Dass der Schreiber dabei den Tod des Kleon vergass, war eine Inconsequenz, in die er leicht fallen konnte.

Wir geben zu einer zweiten fast ebenso dunkeln Stelle über, v. 503 ff. Hermes ruft den Athenern zu: „Auch den Athenern befehle ich, abzulassen, dorthin zu halten, wohin sie jetzt ziehen: denn ihr thut nichts anderes als — richten. Aber wenn ihr wünscht diese heraufzuziehen, so weichet ein wenig zurück zum Meere hin.“ Der Dichter tadelt hier die falsche auswärtige Politik, die den Frieden nicht kräftig genug fördert: was bedeutet nun οὐδὲν γὰρ ἄλλο δρᾶτε πλὴν δικάζετε. Der Schol. spricht von einem παρὰ προσδοκίαν, und Richter setzt hinzu: velut in transcursu Comicus civium furorem judicialem carpit. Aber das würde doch nur gerechtfertigt sein, wenn diese Richtwuth hemmend auf die Friedensverhandlungen einwirkte (man beachte das γάρ und das ἀλλά im folg. V.). Ebenso wenig kann die andere Erklärung des Schol. (zu 505 u. 619) genügen, worauf er sich so viel zu gute thut: Aristophanes habe hier mit Absicht die Ursache der Verzögerung des Friedens verwischt, und um die Athener zu schonen, sie nur in einer mehr indifferenten Sache angeklagt. Aus demselben Grunde schreibe er die Schuld des Krieges auch bald den Athenern bald den Kleinstaaten zu. Wenn der Schol. hierbei auffordert die staunenswerthe Weisheit der Oeconomie des Dichters zu bewundern, so wird sich ihm kaum Jemand anschliessen, sondern man wird höchstens eine wechselnde Anschauung in den verschiedenen Theilen des Stücks entdecken. Die folgenden Worte sind fast noch unerklärlicher: Sondern wenn ihr den Frieden herbeiführen wollt, so weicht ein wenig zum Meere zurück. Richters Erklärung: „mittite judicia, operam date mari, i. e commercio, pacis comiti ac sodali“ ist unmöglich; nicht der Seehandel sondern der Landbau gilt dem Aristophanes stets als Inbegriff friedlicher Beschäftigungen, und der Vers kann nur auf die Seemacht gehen. Rötscher (Arist. und sein Zeitalter p. 139) sagt: „Die Rechtswuth verschlingt daher alles, ja sogar die Staatsmacht, als welche die Seemacht dargestellt wird, leidet dabei“, und hierzu citiert er unsere Stelle. Dann läg also darin eine Aufforderung die Seemacht, d. i. die Militärmacht, zu verstärken um den Frieden zu erwirken, mit andern Worten ein si vis pacem, para bellum. Das ist gänzlich unaristophanisch. Ausserdem übersehen beide die Bedeutung des ὑποχωρεῖν, in dem doch ein nachgeben, ein zurückgehen liegt. Die Worte können nur die Weisung enthalten: Beschränkt euch auf die Seeherrschaft, zieht euch aus dem Binnenlande zurück. Aber während des zehnjährigen Krieges hatten ja die Athener, insofern sie offensiv vorgegangen waren, gemäss dem Rath des Perikles wesentlich Seekrieg geführt, und auch die Castelle an der Küste des Peloponnes waren nicht angelegt, um

im Innern des Landes bleibenden Besitz zu gewinnen. Was soll also die Mahnung, die er so sonderbarer Weise an ein Verbot des Richtens anknüpft? Hierauf giebt vielleicht folgendes eine Antwort: ἐν Ἀρκαδίᾳ δικάζειν, ἐν Ἀρκαδίᾳ ἡλιάζεσθαι scheint, wie aus Equ. 797 ff. hervorgeht, ein fast sprichwörtlich gewordener frommer Wunsch der Athener gewesen zu sein. Variiert erscheint er Equ. 1089 ἐν Ἐκβατάνοις δικάσεις, und Vesp. 639 sogar ἐν μακάρων δικάζειν αὐτὸς ἔδοξα νήσοις. Vielleicht lag ein Orakel zu Grunde, und zwar eines, das Kleon aufgebracht hatte, wie das vom Adler in den Wolken. Dies gewinnt um so mehr Wahrscheinlichkeit, als Aristophanes gerade in den Rittern geflissentlich solche von Kleon in Umlauf gesetzte Orakelsprüche hervorzog und parodierte, von denen dann einzelne geradezu geflügelte Worte wurden. Das ἐν Ἀρκαδίᾳ δικάζειν bedeutete aber weiter nichts, als dieselben Hoheitsrechte auch über den Peloponnes, d. i. über ganz Griechenland, gewinnen, wie sie Athen über die Inseln ausübte. Und jetzt im Jahre 418 schien dieser Traum zur Wahrheit werden zu wollen. Das aufstrebende Mantineia hatte im Gegensatz gegen die übrigen arkadischen Städte sich dem antilaconischen Bund angeschlossen, an dessen Spitze Athen jetzt stand. Im Peloponnes zog sich das Kriegsgewitter zusammen, und wäre der Bund wenige Monate darauf in der Schlacht bei Mantineia Sieger geblieben, so war der Einfluss Spartas im Peloponnes gebrochen; aber eben so sicher hätte auch Athen dem unfähigen Argos die Hegemonie abgenommen, was doch Alkibiades und die Kriegspartei allein bezweckten. Kein Wunder, wenn die leidenschaftlichen Heliasten schon jetzt in dem Gedanken sich wiegten, die Arkadier, wie die Inselgriechen, vor ihrem Tribunal erscheinen zu sehen und fünf Obolen anstatt drei zu beziehen. Doch diese von lebhafter Phantasie unterstützte Vergrösserungssucht, die auch das sicilische Unglück herbeigeführt hat, bekämpft eben der Dichter, da sie es ist, die keinen billigen Frieden zu Stande kommen lässt, er fordert die Athener auf, Arkadien, die einzige nicht vom Meere bespülte Landschaft Griechenlands, aufzugeben und sich auf die ihnen von Natur zukommende Seeherrschaft zu beschränken, den Peloponnes und das Land aber den Lakedaemoniern zu überlassen. Freilich würde das blosse δικάζειν etwas unbestimmt sein, doch wenn man bedenkt, dass die Arkadier hauptsächlich in jene Händel verwickelt waren, dass ferner, wie schon erwähnt, die Wendung sprüchwörtlich geworden zu sein scheint, so kann die Andeutung den Athenern doch wohl nicht unverständlich gewesen sein.

Auch in der Stelle v. 679 ff. glauben wir eine Andeutung auf eine spätere Zeit als das Jahr 421 zu finden. Eirene frägt, wer augenblicklich die Rednerbühne beherrsche: ὅστις κρατεῖ νῦν τοῦ λίθου τοῦ 'ν τῇ πυκνί, und Trygaios antwortet: Hyperbolos; als sich aber die Göttin ärgerlich abwendet, entschuldigt sich jener, es geschähe nur vorderhand, weil das Volk keinen andern habe. Die Erwähnung geschieht hier in einer zu bedeutungsvollen und ausführlichen Weise, als dass man glauben könnte, es handle sich hier nur um eine absichtlose Spötterei, und wir müssen annehmen, Hyperbolos habe um diese Zeit wirklich Einfluss besessen. Doch in welche Zeit wäre ein solcher Einfluss zu verlegen? Bei Kleons Lebzeiten galt er nur als unbedeutender Nachkläffer desselben. Wie Kleon eine Karrikatur des Perikles, so war Hyperbolos eine Karrikatur des Kleon, denn die politische Einsicht, die jenem in der That nicht ganz abzusprechen ist, mangelte ihm gänzlich, und während jenen die bedeutenden Zeitgenossen, Thukydides, Aristophanes, noch einer Bekämpfung für würdig halten, wenden sie sich von diesem, dem fast alle Autoren, die sich mit ihm beschäftigen den Ehrentitel πονηρός beilegen, verachtend ab. Aristophanes würde, wenn er damals nur von der geringsten Wichtigkeit gewesen wäre, sich in den Rittern nicht haben die Gelegenheit entgehen lassen, unter den vielen πῶλαι, die den Staat beherrschten, auch den λυχνοπώλης mit aufzuzählen. Auch der Schol. Nub. 624 versichert, dass Hyperbolos zu Kleons Zeiten noch keine Rolle gespielt habe und erst nach dessen Tode hervorgetreten sei.

Unmittelbar nach der Schlacht bei Amphipolis konnte er diese Bedeutung auch nicht gehabt haben. Die Kriegspartei war vollständig zum Schweigen gebracht, Nikias allmächtig, und Thukydides versichert, dass sich jetzt keine Stimme mehr gegen den Frieden habe hören lassen. Und dieser unbedingte Einfluss des Nikias dauerte auch nach dem Frieden fort, ja steigerte sich bis zum Abschluss des funfzigjährigen Bündnisses mit Sparta. Hätte Hyperbolos wirklich während dieser Zeit einige machtlose Versuche gemacht, sich auf der Rednerbühne zu behaupten, Aristophanes hätte schwerlich den unbedeutenden Demagogen jest einer grösseren Aufmerksamkeit gewürdigt, wie früher, am wenigsten in einem Stück, das mit solcher Zuversichtlichkeit den nahen Frieden jubelnd verkündigt.

Anders gestalteten sich die Verhältnisse vom Jahr 420 an. Die Parteirichtungen in der Stadt sind etwas verwirrt, noch unklarer als die äusseren Verhältnisse und für uns nicht ganz durchsichtig, da uns die Quellen ziemlich im Stiche lassen. Man spricht gewöhnlich von zwei Parteien, der des Alkibiades und des Nikias, aber wenngleich diese beiden Männer die äussere Politik Athens in dieser Zeit bestimmen, so können sie doch nicht so durchaus als Parteihäupter im Inneren gelten. Werfen wir einen Blick auf diese Zustände. Während des zehnjährigen Krieges hatte Nikias die Friedenspartei vertreten; es war dies im Grunde die grossgriechische Politik des Kimon, während Kleon die Erbschaft des Perikles übernommen hatte. Aber wenn Perikles die Demokratie, der er die letzten Fesseln genommen hatte, nach seinem Willen zu lenken wusste und durch die Macht seiner Persönlichkeit allen Ausschreitungen nach links hin steuerte, stützte sich Kleon, um festen Boden zu behalten, gerade auf die radikaleren Elemente, und wurde so der Schöpfer der Ochlokratie. Sie dominierte nach Perikles Tode vollständig, und nur wenn ein Kriegsunglück den lärmenden Uebermuth der Rednerbühne etwas dämpfte, wagte sich die Friedenspartei bescheiden hervor. Diese gewann an Boden wieder, als am Ende des Krieges die Friedenssehnsucht immer stärker wurde; nach der Schlacht bei Amphipolis aber, wo die Gegenpartei mit ihrer Politik ein vollständiges Fiasco erlitt und noch dazu ihres Führers beraubt wurde, hatte sie bis zu dem Frieden und dem Bündniss mit Sparta ohne Widerspruch das Feld behauptet.

Die Ochlokratie war zwar geschlagen, aber nicht vernichtet, und sobald kurz nach dem Frieden die Unzuverlässigkeit, ja Unehrlichkeit der Spartaner hervortrat, begann sie sich auch wieder zu regen. (Thuk. V. 25). Aber die Verhältnisse wurden eigenthümlich verschoben, als Alkibiades begann in die Politik thätig einzugreifen. Als erklärter Gegner des Nikias war Alkibiades der natürliche Verbündete der Kriegspartei. Nicht nur dass die Anhänger des Nikias sowohl wie die Spartaner ihn mit Geringschätzung behandelt hatten, trieb den ehrgeizigen jungen Mann in dieses Lager, es waren auch zum Theil dieselben Gründe, die den Kleon zum Parteihaupt gemacht hatten, welche ihn an dasselbe fesselten: erstens das Agitatorisehe in seinem Wesen, das hier einen genügenden Boden fand, zweitens die Sucht, die Verhältnisse zu verwirren, um im Trüben zu fischen, den Staat zu beunruhigen, um unentbehrlich zu werden: beides Eigenschaften, die dem Nikias ein Greuel waren. Und doch konnte sich die Kleonische Partei durchaus nicht mit Alkibiades identificieren. Von vornehmer Geburt, aristokratisch in seinen Neigungen, glänzend in seinem Auftreten gehörte er ganz zu der Klasse der *καλοὶ κἀγαϑοί*, von denen sich die Herren von der Gasse innerlich so abgestossen fühlten. Es war durch Kleon und seines Gleichen ein Ton auf der Rednerbühne eingerissen, an dem Derbheit und Verachtung der Form für Biederkeit und Volkssinn galt, und der Wursthändler in den Rittern kann nur auf Popularität rechnen, weil er sich als *πονηρὸς κἀξ ἀγορᾶς καὶ ϑρασύς* erweist. Auch war von Alkibiades bekannt, dass er sich um die Freundschaft der Spartaner eifrig bemüht, die von seinem Grossvater aufgegebene Gastfreundschaft zu erneuern gesucht, auch für die Befreiung

der Gefangenen von Pylos gewirkt hatte, ja auch beim Friedenschluss gern die Rolle des Nikias gespielt hätte, und dass nur die beleidigende Zurücksetzung der Spartaner und der Friedenspartei ihn mit jenen verfeindet hatte. Doch noch andere, innere Gründe waren es, die verhinderten, dass Alkibiades und die Partei sich rückhaltlos an einander anschlossen. Alkibiades war überhaupt nicht zum Parteihaupt geschaffen, er war zu subjectiv, um die Prinzipien einer Partei vertreten zu können, besass zuviel Uebermuth und souveräne Willkür, um es scheinen zu wollen. So konnte er sich zeitweilig einer Partei anschliessen, sie benutzen, mit ihr spielen, nie mit ihr sich ganz eins wissen. Es war natürlich, dass auch die Ochlokraten ihn nie ganz als den Ihrigen ansahen, ja dass sie sich innerlich im Gegensatz zu ihm fühlten; wenn aber trotzdem die glänzenden Eigenschaften desselben, deren Einfluss sich niemand entziehen konnte, und Gemeinsamkeit der Interessen sie immer wieder an ihn fesselten, so verstehen wir das Wort des Aristophanes: *ποθεῖ μὲν, ἐχθαίρει δὲ, βούλεται δ' ἔχειν.* Unter solchen Umständen ist es erklärlich, dass die Ochlokraten sich ihm anschlossen, so lange die beiderseitigen Interessen Hand in Hand gingen, d. i. besonders in der äussern Politik, wo er deshalb immer als Haupt der früheren kleonischen Partei erscheint. Er agitierte eifrig für den Krieg mit Sparta, und arbeitete für die Verwirklichung der alten Ideale der Partei, Hegemonie auch im Peloponnes; daneben Invectiven gegen Nikias, ganz im Stile Kleons, dass er die Männer von Sphakteria, die er nicht habe fangen können, sich voreilig habe entschlüpfen lassen, u. s. w. Anders jedoch war es in der Volksversammlung, auf der Pnyx: hier, gewissermassen in seiner Häuslichkeit, verlangte das Volk eine Persönlichkeit, die ihm homogener war. Alkibiades, der die sittliche Hoheit des Perikles nicht besass, um das Volk zu sich heraufzuziehen, in die Weise des Kleon nicht eingehen konnte und mochte, der bei der öffentlichen Rede einer gewissen Befangenheit nicht Herr wurde und noch dazu eine von den Komikern vielfach verspottete Eigenthümlichkeit der Aussprache hatte, war dazu wenig geeignet und ist niemals Herr der Rednerbühne gewesen. Wenn also die Stelle, von der Perikles gedonnert und geblitzt, Kleon gepoltert und gelärmt hatte, nicht leer bleiben sollte, — und in der That bedurfte das Volk eines Führers — so musste man sich in Ermangelung von Grössen ersten und zweiten Grades nach solchen dritten und vierten Ranges umsehen, und es konnten Leute Einfluss erlangen, die man selbst in der kleonischen Periode verschmäht hatte, Leute von der Qualität eines Eukrates und Lysikles, die nach Perikles Tode unter ähnlichen Verhältnissen kurze Zeit den Staat geleitet hatten. Jetzt hatte das Volk die Wahl zwischen zwei Persönlichkeiten: Phaiax und Hyperbolos, der eine in mancher Beziehung dem Alkibiades nicht unähnlich, der andere ein schwaches Abbild des Kleon. Phaiax war aus vornehmer Familie und hatte zur Zeit der Aufführung der Ritter viel von sich sprechen machen, dadurch dass er durch schulgerechte Rhetorik und sophistische Redekünste in einer sehr gefährlichen Sache ein Nichtschuldig erschwindelt hatte (Ar. Eq. 1377. und d. Schol. zu d. St.). Um die Zeit nach dem Nikiasfrieden muss er Einfluss gehabt haben, denn Plutarch (Alk. XIII.) erklärt, dass Alkibiades bei seinem ersten Auftreten mit den andern Demagogen leicht fertig geworden sei, mit Nikias und Phaiax aber einen ernstlichen Kampf zu bestehen hatte. Ueber seine politische Färbung ist wenig berichtet, doch scheint er nicht, wie man gewöhnlich annimmt, der Partei des Nikias angehört zu haben, so viel wenigstens aus jener Stelle des Plutarch hervorzugehen scheint, wo er selbständig neben Nikias genannt wird, und ferner auch daraus, dass er zu den Zeiten, als Kleons Einfluss noch blühte, kurz vor der Schlacht bei Amphipolis, mit einer wichtigen Sendung nach Sicilien betraut wurde, dem Lande, an das sich stets die Lieblingswünsche der Ochlokraten anknüpften (Thuk. V. 4). Von seiner relativen Bedeutung im Staat zeugt auch, dass nach Theophrasts freilich unglaubwürdigem Bericht beim letzten Ostrakismus nicht Nikias sondern

er mit auf der Liste gestanden habe. Wenn nun so auch Phaiax einigen Einfluss genoss bei der Volkspartei, so taugte er doch zu ihrem Führer gar nicht: Er war zu sehr Sophist um Volksredner sein zu können, und passte mehr für den Salon als für die Pnyx. Plutarch sagt: *ἐντευκτικὸς γὰρ ἰδίᾳ καὶ πιθανὸς ἐδόκει μᾶλλον ἢ φέρειν ἀγῶνας ἐν δήμῳ δυνατός*, und Eupolis spottet: *λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν.* Wir finden ihn besonders als Feldherr und Unterhändler thätig.

Ein ganz anderer Mann war Hyperbolos. Wenn in Kleon noch etwas von staatsmännischem Geist gewesen war, so war das nicht auf seinen unwürdigen Nachtreter übergegangen, nur seine *πονηρία* hatte er in vollem Masse geerbt. Wenn ein Mann, über dessen Unfähigkeit sowohl wie Unwürdigkeit alle Parteien, seine eigne wohl nicht ausgenommen, einig waren, doch eine Rolle im Staate neben einem Alkibiades und Nikias spielen konnte, so sind daran die eigenthümlichen Parteiverhältnisse nach dem Frieden schuld. So sehr auch an der ochlokratischen Partei in den letzten Jahren gerüttelt war, so sehr sie auch durch Alkibiades aus den Fugen gebracht und mit sich selbst entzweit war, noch immer sassen auf der Pnyx hauptsächlich die Männer, die den von den *στυππειοπῶλαι, προβατοπῶλαι, βυρσοπῶλαι* zuerst angeschlagenen Ton gar zu gern hörten. Nikias Einfluss war mit den Verwirrungen im Peloponnes wieder gesunken, Alkibiades war gleichfalls nicht für die Volksversammlung geschaffen und jetzt meistens abwesend im Peloponnes, kein Wunder, dass der *λυχνοπώλης*, der sich der verwaisten Rednerbühne annahm, ein dankbares Publikum fand. Um so mehr aber konnte er eine gewisse Macht im Staate erlangen, als die Partei, wie erwähnt, sich im offenen Gegensatz zu Nikias, nicht im Einklang mit Alkibiades befand, dessen Kriegspolitik sie sich zwar anschloss, dessen Person sie aber mit misstrauischen Augen folgte. Dadurch erlangte sie eine gewisse Selbständigkeit, vorzüglich in Zeiten, wo man mit Alkibiades Erfolgen nicht recht zufrieden war. Sie war für sich allein der des Nikias unterlegen, mit den Anhängern des Alkibiades, als gesammte Kriegspartei, stärker als jene, und so erklärt es sich, dass als im J. 419 die Spartaner Argos angriffen, obgleich man in Athen gegen Alkibiades verstimmt war, die Kriegspartei die Oberhand behielt, in der Personenfrage aber Alkibiades unterlag, in dem nicht er, sondern Laches, der alte Gegner des Kleon, als Feldherr durchgebracht wurde, da die Volkspartei den Alkibiades fallen liess. Da kam die Schlacht von Mantineia: der peloponnesische Bund, der mit so grossen Hoffnungen ins Leben getreten war, ging kläglich zu Grunde. Man hätte erwarten sollen, dass nach dieser entscheidenden Niederlage die Waage sich wieder zu Gunsten der Friedenspartei neigen würde wie nach Delion und Amphipolis. Aber dem ist nicht so: wenn die Kriegspartei auch etwas durch den Schlag zurückgedrängt wird, so ist sie doch immer noch stark genug, den Gegnern die Waage zu halten, denn es war eben mehr die Person des Alkibiades, als die Partei betroffen. Die natürliche Folge dieser Verhältnisse war aber, dass nun die Männer, die um Hyperbolos sich schaarten, an Macht gewannen, ja bedeutend genug wurden, um bei dem bevorstehenden Ostrakismus den Ausschlag zu geben. So wurde der Mann, der bis dahin beiden verhasst und verächtlich gewesen war, nun auch noch gefährlich, und besonders für Alkibiades musste es unter den obwaltenden Unständen wünschenswerther sein, mit ihm, als mit seinem alten Gegner Nikias fertig zu werden. Denn die Friedenspartei, so sehr sie auch gegenwärtig gestiegen war, war für die Dauer nicht zu fürchten, da das spartanische Bündniss durchaus unpopulär war; schlimmer waren die Angriffe des Hyperbolos, die nicht das System, sondern seine Person betrafen. So erklärt sich die Coalition der beiden Gegner, natürlich ein Werk des Alkibiades, bei dem er ungleich mehr profitierte, als der unbeholfene Nikias. Wenn also das Resultat des Ostrakismus dem Volk auch in der That unerwartet kommen musste, wenn dem Hyperbolos auch eine unverdiente Ehre widerfuhr, so ist er als eine blosse Komödie doch auch nicht anzusehen: es war jetzt fast wichtiger, inner-

halb der herrschenden, der Kriegspartei, Klarheit herzustellen, als zwischen Krieg und Frieden zu entscheiden.

Eine solche Stellung nahm Hyperbolos ungefähr vom J. 420 an ein, denn jetzt erst stürzt sich die ganze Meute der Komödienscheiber auf ihn, zuerst Eupolis in seinem Marikas, dann Phrynichos, Hermippos, Platon (Ar. Nub. 553 u. Schol. z. d. St. *Εὔπολις τὸν Μαρικᾶν πρώτιστος παρείλκυσεν.* Der Marikas wurde 420 aufgeführt).

Vergleichen wir nun hiermit die ganze von Hyperbolos handelnde Stelle im Frieden, so sehen wir, dass sie auf die eben geschilderten Verhältnisse ebenso passende Anwendung findet, wie sie der politischen Lage von 421 widerspricht. Erst jetzt, nicht unmittelbar nach dem Tode Kleons, übte er eine Macht aus, dass der Dichter sagen konnte *κρατεῖ νῦν τοῦ λίθου τοῦ 'ν τῇ πυκνί*, jetzt auch erst, nicht damals, wo Nikias allmächtig war, finden die Worte ihre Erklärung, dass das Volk, weil es keinen andern gehabt habe, sich mit diesem beholfen habe. Endlich die ganze Art und Weise, wie ihn Aristophanes hier abfertigt, entspricht durchaus dem Urtheil, das auch Plutarch und Thukydides über die Glanzperiode seiner politischen Thätigkeit fällen. Sie bezeichnen ihn als einen Mann, der durch gar keine persönliche Eigenschaft dazu berufen, sondern rein durch die Zeitverhältnisse vorgeschoben ist, eine Rolle zu spielen, und den auch das Volk nur in Ermangelung eines bessern als seinen Führer duldet.

Mit wenigen Worten sei noch eine Ansicht erwähnt, die sich in dem jüngst erschienenen Werk von Müller-Strübing (Aristoph. und die histor. Kritik) vorfindet, einem Werk, das ausser anderen kühnen und überraschenden Behauptungen auch folgende enthält: Der wichtigste Mann in Athen, nicht bloss in der Verwaltung, sondern auch für die Bestimmung der inneren und äusseren Politik, sei der *ταμίας τῆς κοινῆς προσόδου* gewesen: dieser habe in Folge der vierjährigen Dauer seines Amtes, das er ohne Collegen geführt, und seiner Befugniss über alle Kassen zu verfügen, eine Stellung eingenommen, die der des Präsidenten einer Republik in unsern Zeiten gleichkomme. In dieser Eigenschaft habe Perikles, habe nach ihm Kleon den Staat unumschränkt beherrscht. Natürlich haben sich an jede Neuwahl die heftigsten Wahlkämpfe geknüpft, die dann auch nicht verfehlt haben, auf den Gang des Krieges einzuwirken, was man sogar noch bei Thukidides bemerken könne, obgleich dieser es geflissentlich vermeide, den Schleier zu lüften, der über den innern Angelegenheiten Athens in dieser Periode liege, u. s. w. Es wird Herrn Müller-Strübing gewiss schwer werden, die Historiker hiervon zu überzeugen, seine angeführten Argumente und Beispiele leisten das sicher nicht, was man zur Bekräftigung einer mit solcher Keckheit und Unfehlbarkeit vorgetragenen Behauptung erwartet. Wenn er aber fortfährt: bei den letzten Wahlen, die kurz vor dem Zuge des Kleon nach Thrakien stattgefunden haben und eben diesen Zug auf eine bis dahin unerklärt gebliebene Weise verzögert hatten, sei dieser Feldherr wiedergewählt, trotz der heftigen Wahlschlacht, die er gegen die vereinigte Partei der Junker und Ultrademokraten und deren Candidaten Hyperbolos zu bestehen gehabt, was schon dadurch an Wahrscheinlichkeit gewinne, dass dieser Hyperbolos nach dem Tode des Kleon vermuthlich zum *ταμίας* für die nächste Penteteris gewählt sei: so begiebt er sich auf das Feld der Vermuthungen, und eine Hypothese wird die Ansicht sicher bleiben, bis der Verfasser in dem zweiten Theil seiner Schriften den versprochenen Beweis geliefert haben wird. Aus unserer Stelle, die einzig und allein er vorläufig anführt, ist jedenfalls die Wahl des Hyperbolos zu einem solchen Amte nicht zu schliessen. Wenn die Göttin zürnt, dass das Volk sich einen so schlechten Vorsteher erwählt habe (*πονηρὸν προστάτην ἐπεγράψατο*), so ist *προστάτης* nicht auf ein obrigkeitliches Amt zu beziehen, sondern der Ausdruck bezeichnet bekanntlich den Patron, den

sich die Metoeken zu wählen hatten, und deutet hier auf eine Unmündigkeit, eine Bevormundung des Demos, eine Anschauung die dem Aristophanes geläufig ist, und in den Rittern nicht nur in Betreff des Schatzmeisters Kleon, sondern auch des Eukrates und Lysikles geäussert wird. Deutlich zeigt auch v. 680, dass wir an ein einflussreiches Staatsamt nicht zu denken haben, denn die Göttin frägt nur, wer jetzt durch die Kraft seiner Rede das Volk beherrsche. Auch v. 687 lässt eine solche Deutung gar nicht zn. Trygaios versichert, man werde jenen in Zukunft nicht mehr gebrauchen, nur einstweilen habe das Volk in Ermangelung eines andern sich seiner bedient (*τοῦτον τέως τὸν ἄνδρα περιεζώσατο*). Wenn es wirklich wahr ist, dass die Wahl des Tamias das System der Regierung auf eine ganze Penteteris festsetzte, eine Zeitdauer, die unter so unruhigen Verhältnissen noch viel mehr sagen will, konnte da Aristophanes unmittelbar nach der Wahl sagen: wir haben uns nur vorderhand, einstweilen mit dem Mann beholfen! wie man von einem spricht, den man jeden Augenblick wieder fallen lassen kann? Und diesen Eindruck, dass es möglich, ja nicht unwahrscheinlich ist, dass man sich des Hyperbolos demnächst wieder entledigen werde, macht die Stelle auf jeden unbefangenen Leser.

Wenn nun aber wirklich, wie wir glauben nachgewiesen zu haben, sich nicht wenige Beziehungen auf historische Verhältnisse in dem Stücke entdecken lassen, die sich gar nicht oder nur mit grossem Zwang dem Jahr 421 zuweisen lassen, dagegen in den Zeitverhältnissen wie sie im Frühjahr 418 lagen, eine einfache und natürliche Erklärung finden: so würden wir demnach zu folgern haben, dass wir nicht den ersten, sondern den zweiten Frieden besitzen, aufgeführt unter dem Archon Archias i. J. 418? Aber das ist noch weniger möglich: denn wenn wir auch noch so bestimmte Hindeutungen auf letzteres Jahr haben, so weisen uns andere noch viel bestimmtere auf ersteres zurück, alle die Stellen, die auf den Tod des Kleon und Brasidas sich beziehen, und nur für das Jahr 421 Sinn haben können. Aber dieser Widerspruch ist nicht der einzige und nicht der geringste, den das Stück bietet, und wenn sich herausstellt, dass dieselbe Incongruenz, wie sie sich hier in den historischen Bezügen darstellt, sich durch die ganze Komödie hindurchzieht, dass wir zwei gesonderte fremdartige Massen vorfinden, die in sich selbst einheitlich, doch nicht selten zu einander im Gegensatz stehen, wie sich aus dem Wechsel des Tones und der Stimmung, die in den verschiedenen Partien herrscht, zweitens aus dem Wechsel der Tendenz des Stückes, und drittens aus einer Anzahl Widersprüchen oder doch Auffälligkeiten, die Widersprüchen nicht unähnlich sehen, ergiebt, so tritt uns hier ein ähnliches Problem entgegen, wie es uns die Wolken bieten, und die Lösung wird hier eine ähnliche wie dort sein müssen. Wenigstens drängt sich bei einer genauen Durchforschung des Stückes unabweisbar der Verdacht auf, dass wir es weder mit dem ersten noch mit dem zweiten Frieden zu thun haben, dass überhaupt das Stück in dieser Form vom Dichter nicht kann aufgeführt sein.

Die Untersuchung hat mit dem Chor zu beginnen. Es ist schon mehrfach bemerkt worden, dass der Chor weder in seinem Bestande noch in seiner Tendenz sich gleich bleibt. Gleich bei seinem ersten Auftreten in der Parodos besteht derselbe aus Griechen aller Staaten und Stände, denn sowohl Trygaios ruft neben den attischen Landleuten, Handeltreibenden, Handwerkern und Metoeken auch die Städte des Festlandes und der Inseln auf, ihn bei seinem Werke zu unterstützen, als auch der Chor selbst führt sich in dieser Gestalt ein, indem er sich als *Πανέλληνες* bezeichnet, und später beim Heraufziehen des Bildes werden wiederholt einzelne Choreuten als Vertreter der fremden Staaten bezeichnet. Ganz anders wird es von v. 508 an; von hier an besteht der Chor nur noch aus attischen Landleuten, wie aus seinen eigenen Reden wie auch aus den Anreden der handelnden Personen deutlich erhellt. Hier gehen nun die Wege der Erklärer sehr auseinander: entweder nämlich jene

Vertreter der Städte und Stände gehören mit zum regulären Chor, und bilden ein Hemichorion, während das andere aus attischen Landleuten besteht, oder aber, die eigentlichen Choreuten sind nur Landleute, während die Städte einen Nebenchor, ein Parachoregema bilden. Der ersten Ansicht ist Beer (Ueber die Zahl der Schausp. bei Arist. S. 160): er glaubt die beiden Chorhälften noch in den Schlussgesängen zu erkennen, und überweist die Verse 1305—10 nicht dem Tryg. sondern der ersten Chorhälfte, der der Landleute, worauf dann 1311—1315 der zweite Halbchor der Städte antwortet. Aber gesetzt auch, jene Vertheilung hätte ihre Richtigkeit, so kann doch der 2. Halbchor unmöglich aus den *πόλεις* bestanden haben: weder hier noch irgend wo im zweiten Theil des Stücks findet sich die geringste Spur, dass dieselben noch vorhanden sind, dagegen haben fast alle Reden und Gesänge des Chors nur im Munde von Landleuten, und zwar von attischen, Sinn. Hiermit fällt aber die Annahme Beers, denn wo sollte nach den Worten des ländlichen Theils der Choreuten v. 508 *ἄγ' ὦνδρες, αὐτοὶ δὴ μόνοι λαβώμεθ' οἱ γεωργοί* die zweite Hälfte bleiben, und wie kann die erste das Stück allein zu Ende führen und die beiden Parabasen nebst dem Schlussgesang vortragen?

Da also dieser Weg wenig Glaubhaftes bietet, so bleibt zur Erklärung nur eine Aushülfe, ein Parachoregema, wofür sich auch die meisten Erklärer ausgesprochen haben (Droysen, Einl. z. Fr. Enger, Rhein. Mus. N. F. Bd. IX. 576. Richter, Proll. ad Pac. u. A.) Wir finden eine doppelte Anwendung von Parachoregemen; sie können als Ersatz dienen für einzelne Schauspieler und für Chöre. Immer aber finden wir eins dabei gewahrt, dass der Dichter sie mit einem möglichst geringen Aufwand von Personen und Kräften zu bestreiten sucht. Denn da dieselben dem Choregen eine aussergewöhnliche Leistung auferlegten, so ist es natürlich, dass der Dichter hierin seine Anforderungen möglichst beschränken musste. Auch ist ja ein Parachoregema immer nur eine Ausnahme von dem Gesetz der drei Schauspieler, und solche Ausnahmen pflegten sich die Dichter in dem an feste Regeln gebundenen attischen Drama nur im Nothfall, und auch dann nur in einer Weise zu bedienen, die vom Hergebrachten möglichst wenig abwich. Es ist also immer nur ein Nothbehelf, die Rollen sind kurz und unbedeutend und die Schauspieler verschwinden bald wieder von der Bühne. Das scheint auch Pollux (IV. 109) in der bekannten Stelle über das Parachoregema haben andeuten wollen, wenn er sagt: *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα ἐκαλεῖτο.* Ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wenn dasselbe aus mehreren Personen oder gar einem Nebenchor bestand, doch nur eine Person als eine Art Koryphaios das Wort führte (vgl. über diese Sachen Arnoldt, die Chorpartieen bei Ar. p. 166): so erklärten sich auch jene Worte des Pollux, der nur von einem Schauspieler spricht: *εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής* ff. Ganz anders nun verhält es sich mit unserem Stück: das Parachoregema tritt auf mit dem v. 299 und verlässt die Bühne frühestens wieder 511, wahrscheinlich jedoch noch später. In dieser Zeit hat es die bedeutendsten Partien mitzusingen, und zwar, wie aus der Composition der Parodos sowohl, wie des Kommation, welches das Heraufziehen des Bildes begleitet, nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu schliessen ist, nicht bloss sein Koryphaios, sondern auch die einzelnen Mitglieder (Arnoldt p. 55. dem wir uns im Wesentlichen anschliessen). Bei Ar. finden wir überhaupt nur drei Fälle eines Nebenchors, wovon wieder zwei, in den Fröschen und der Musenchor in den Thesmoph., nicht zu rechnen sind, da sie hinter der Scene bleiben und von den eigentlichen Choreuten bestritten werden; in der Lysistrata aber 1247 ff. singt allein der lakonische Gesandte, also ein Schauspieler, als Führer des Chors, während dieser selbst ihn nur mit einem Nationaltanz begleitet. Für eine solche Ausdehnung und Bedeutung also, wie an unserer Stelle das Parachoregema hat, finden wir weder bei Ar., noch viel weniger aber bei den Tragikern, die es viel seltener und eingeschränkter anwenden, Bestätigung. Noch mehr aber fällt folgendes ins

Gewicht. Das Parachoregema zieht augenscheinlich mit dem Chor in die Orchestra ein und singt mit ihm die Parodos. Denn nicht nur die Worte des Trygaios, der an alle die gleiche Aufforderung richtet, noch mehr die Worte des Chors selbst, der seinen eigenen Mitgliedern zuruft: ὦ Πανέλληνες, βοηθήσωμεν, verbieten uns daran zu denken, dass der Nebenchor vom Chor getrennt auf die Skene gezogen sei. Beider Massen erscheinen hier zu einem Ganzen verbunden, und an gleichem Ort und bei gleicher Arbeit finden wir sie auch später beim Heraufziehen des Bildes. Dass aber ein Parachoregema sich, wie hier, mit der eigentlichen Substanz des Chors so vermischt habe, dass es mit an den legitimen, feststehenden Gesetzen unterworfenen Chorpartien, wie Parodos, Parabase, Stasima in der Tragödie, theilgenommen habe, ist schon orchestisch nicht gut möglich, nach der Oeconomie der Dramatiker unerhört. Endlich aber, und hiermit greifen wir theilweise auf das oben Gesagte zurück, kann ein Parachoregema nicht zu der Wichtigkeit erhoben werden, dass es zum Träger eines Prinzips würde: das ist aber hier der Fall, wo es als Vertreter aller sonderstaatlichen Friedensstörer auftritt, mit denen der Chor als Repräsentant der Gutgesinnten einen Kampf zu bestehen hat. Wir sehen also dass unsere Stelle bei weitem alles überschreitet, was sich die Dichter hinsichtlich eines παραχορήγημα erlaubten und erlauben durften, ja dass dies sogenannte παραχορήγημα ganz wie ein legitimer Chor auftritt und handelt.

Es bleibt also nichts übrig, als eine Zusammensetzung des Chors aus heterogenen Elementen zu constatieren. Aber gesetzt auch, man wollte jene oben besprochenen Erklärungen gelten lassen, so weit sie nur dem äussern Bestand des Chors gelten: noch schwerer ist darüber hinweg zu kommen, dass sich auch in der Tendenz des Chors und somit des ganzen Stückes ein auffallendes Schwanken zeigt. Der Dichter will sein Publicum für den Frieden stimmen, er hat also die Ursachen darzulegen, die ein Zustandekommen desselben bisher verhütet habe. Es ist dies nicht mehr wie in den Acharnern eine Partei in der Stadt, die aus Eigennutz oder Verblendung die Kriegsflamme anschürt, es ist auch nicht die peloponnesische Macht, die öfter den Athenern Frieden angeboten hat: wenn trotz der redlichen Bemühungen der Friedensfreunde in beiden Staaten das Elend immer noch kein Ende nehmen will, so ist der Grund in dem Zorn der Götter zu suchen, in einem unglücklichen Schicksal, das auf Griechenland lastet, das nur die Götter zu wenden vermögen. Freilich ist das Schicksal ein selbstverschuldetes, aber durch die lange Noth sind sie ihrer Thorheit inne geworden, und sie empfinden den Krieg, den sie ebenso leichtsinnig angefacht, wie eigensinnig und hartnäckig weitergeführt haben, schon als eine göttliche Strafe. Also nicht gegen Menschen ist die Spitze der Polemik gerichtet, von Zeus allein, von den Göttern ist Abhülfe des Uebels zu hoffen. Daher schreit Trygaios täglich zum Zeus: κατάθου τὸ κόρημα, μὴ 'κκόρει τὴν Ἑλλάδα, und Hermes erklärt dem Trygaios, wie Zeus voll Zorn über die Unversöhnlichkeit der Menschen sein Antlitz ganz von denselben abgewendet habe, dem Polemos Macht über sie gegeben, Eirene gefesselt und eine Fluch darauf gelegt, wer sie befreite. Darum fürchtet Trygaios und der Chor in der Parodos auch allein von den Göttern, von dem Polemos und dem von ihnen zum Hüter eingesetzten Hermes, und diesen, als Vertreter der Götter, sucht er sich zum Bundesgenossen zu erwerben durch die Vorspiegelung einer gegen die Götter gerichteten Verschwörung. Bis dahin ist der Gang der Handlung einfach und consequent. Ganz anders wird es beim Heraufziehen des Bildes: jene Furcht vor den Göttern ist verschwunden und die Gegner sind jetzt in der Mitte des Chors. Der Chor, der bis dahin völlig einig gewesen war, der gemeinsam enthusiastische Jubellieder angestimmt hatte, zeigt plötzlich in seinem Innern eine Spaltung, und von Seiten gewisser Factionen in der Stadt und der einzelnen Staaten treten unerwartete Schwierigkeiten entgegen. Und ferner, waren es früher nur die Athener und Spartaner, die

durch Unversöhnlichkeit den Zorn der Götter verschuldet hatten, so sind hier auf einmal die Mittelstaaten die Widerspenstigen. Dieses Fallenlassen der Grundmotive zerstört die ganze Einheit der Handlung, es ist ebenso unkünstlerisch als beispiellos bei Aristophanes und bestärkt uns in der Ansicht, dass hier zwei ursprünglich gesonderte Handlungen verschmolzen sind.

Es ist nicht schwer zu erkennen, welche von beiden Handlungen der ersten und welche der zweiten Bearbeitung angehört habe, ja die beiden Stücke lassen sich bis zu einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit reconstruieren. Der Chor der attischen Landleute gehört jedenfalls der ersten Bearbeitung von 421 an. Zehn Jahre hatte der Dichter für die Herstellung des Friedens vergeblich gekämpft; im vorigen Jahre hatte die Verwirklichung seiner Wünsche ganz nahe gestanden, schon war der Waffenstillstand geschlossen, dem der Friede folgen sollte, alles in beiden Staaten sehnte sich der endlichen Beruhigung entgegen: da plötzlich bricht die Kriegsfurie von neuem los, die Gegenpartei gewinnt die Oberhand, Kleon steht an der Spitze eines Heeres. Da musste allen Friedensfreunden die Hoffnung entsinken; bei den Menschen ist keine Hülfe mehr, nur ein unmittelbares Eingreifen der Götter kann Licht in diesem Dunkel schaffen. Unter diesem Eindruck ist der erste Entwurf zum Drama gemacht. Der Chor sind attische Landleute, sie, die am meisten vom Kriege betroffen sind und durch die Einfälle in Attika verarmt sind, sind die natürlichsten Bundesgenossen des Helden. Das Stück ist ein ländliches, für den Helden hat der Dichter daher den Namen Trygaios gewählt, ein Name, der allein schon den charakteristischen Unterschied zu der Acharnerkomödie mit ihrem Helden Dikaiopolis bezeichnet. Die Choreuten treten mit Ackergeräthschaften auf, v. 566 (σφῦραι, θρίνακες), nicht mit Schaufeln, Seilen und Hebeln (v. 299), welche zum Ausgraben und Heraufwinden der Göttin dienenden Utensilien der 2. Chor geführt hat. Hieraus aber lässt sich schliessen, dass der 1. Chor nicht zur directen Betheiligung an der Arbeit bestimmt war: die Hauptschwierigkeit bestand ja hier überhaupt nicht in der Befreiung der Eirene, sondern im Ueberwinden des Widerstandes der Götter, und dabei konnte der Chor weniger helfen. Als die am Kriege betheiligten Mächte gelten hier ausschliesslich Athen und Sparta (v. 211 ff. und der von Suidas s. τήμερος angeführte Vers, der der Polemosscene angehörte: ἰὼ Λακεδαῖμον, τί ἄρα πείσει τήμερον, wenn er nicht aus den Holkades ist.), noch nicht, wie im 2. Stück die Mittel- und Kleinstaaten. Da der Chor nur aus Athenern bestand, so sind auch die vielfachen Anspielungen auf rein attische Verhältnisse, die sich in den dem ersten Frieden entlehnten Partien finden, erklärlich, welche bei der jetzigen Zusammensetzung des Chors aus Athenern und Ausländern billig befremden müssen. Dazu gehört die Ewähnung der dreitägigen Verpflegung (v. 312), des Lykeion (357), des Heliastengerichtes (347—49) und auch der Namen des Phormion, Peisandros, Kleonymos u. a. Ganz zu diesem Charakter des Dramas als eines ländlichen Localstückes stimmt es denn auch, dass die beiden Genien, welche Eirene auf die Erde hinabsendet, hier Opora und G e o r g i a, nicht Th e o r i a, genannt werden, wie aus dem Fragment bei Stobaeus mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen ist. Mitten in der Ausarbeitung überraschte den Dichter die Kunde der Schlacht von Amphipolis; der gewaltige Eindruck dieses Ereignisses zeigt sich deutlich in der Parodos, die Verzagtheit und Niedergeschlagenheit, wovon der Prolog noch zeugt, ist verschwunden, und an seine Stelle ist die ausgelassenste Freude getreten, besonders beim Chor, der nicht mehr zu einem gefahrvollen Unternehmen aufzutreten scheint, sondern nur noch, um jubelnd den errungenen Sieg zu feiern. So macht sich in diesem ersten Frieden ein durch die Zeitumstände bedingter sehr bedeutungsvoller Umschlag der Stimmung bemerkbar.

Einen ganz anderen Ton schlägt der 2te Friede an. Das Parteiwesen in der Stadt stand wieder in schönster Blüthe, und die Kriegspartei war oben auf, im Peloponnes aber hatten sich

aus den Trümmern der sich auflösenden spartanischen Hegemonie andre Staatencomplexe gebildet, von denen die künftige Gestaltung der Dinge abhängig zu sein schien. Unter solchen Umständen konnte das Stück kein local attisches mehr sein, am allerwenigsten ein ländliches, sondern es musste neben den feindlichen Bestrebungen im Innern der Stadt besonders die Unruhstifter im Auslande bekämpfen. Der Chor besteht also aus den Vertretern aller Stände, besonders Handel- und Gewerbetreibenden, die unter der gegenwärtigen Unsicherheit der Verhältnisse noch mehr litten, als die Bauern, die seit mehreren Jahren keinen Feind auf ihren Fluren mehr gesehen hatten, ferner auch aus den Bürgern der besonders interessierten auswärtigen Staaten. Alle diese bildeten wohl ein Hemichorion, während das andere aus attischen Landleuten bestand. Natürlich konnte sich dieser so zusammengesetzte Chor nicht mehr zuschauend verhalten oder höchstens mit seinen Sympathien das Werk begleiten, ihm fiel mit die Haupthandlung zu, da es galt, dass die Gutgesinnten trotz der Abneigung eines grossen Theils der Interessirten das Werk zu stande brachten. Daher tritt der Chor auch sogleich zu dem Unternehmen gerüstet mit Schaufeln und Seilen auf. Der veränderten Gestalt des Stückes entspricht es auch, dass nun Eirene zur Belohnung für ihre Rettung den Menschen die Theoria sendet, ein Symbol panhellenischer Festfreude und aller der Vortheile und Genüsse, die die freundschaftlichen Beziehungen der Staaten zu einander herbeiführen.

Halten wir diese Grundideen der beiden Bearbeitungen fest, so ist es jetzt noch leicht, die jeder von beiden angehörenden Partien zu sondern, in einer Weise, daas alle Widersprüche schwinden. Zu I. gehört der ganze Prolog, auch die Polemosscene, wenngleich in den Namen der angeführten Städte einige Aenderungen eingetreten zu sein scheinen: zu II. v. 296—308, zu I. 309—430 zu II. v. 431—519. In den mit I. bezeichneten Stellen finden wir: Bezugnahme auf die Zeitverhältnisse von 421, einheitlicher Chor aus attischen Landleuten, Anspielungen auf rein athenische Verhältnisse, und hauptsächlich das Bestreben, den Widerstand der Götter, die allein den Frieden vorenthalten, zu überwinden. In II. dagegen: Bezugnahme auf Verhältnisse von 418, auf Alkibiades u. a., einen Chor aus Landleuten und andern attischen Bürgern nebst Vertretern der fremden Staaten, ein geflissentliches Vermeiden speciell athenischer Verhältnisse (mit Ausnahme des allbekannten Kleonymos v. 446), und endlich das Bestreben gegen eine feindliche Strömung im Innern der Stadt von Seiten einiger interessirter Personen und Stände und von Seiten einiger Staaten den Frieden durchzusetzen. Eine Commissur erkennen wir noch deutlich in 426 ff. Hermes ertheilt den Choreuten den Befehl hineinzugehen, um die Steine hinwegzuräumen; er bedient sich hierbei des Ausdrucks *εἰσιέναι*, der bekanntlich terminus technicus ist für das Eintreten in das Skenengebäude, also für das Abtreten der Schauspieler. Der Chor verspricht zu folgen, bleibt aber nichts destoweniger ohne ersichtlichen Grund auf dem Theater. Dieser Widerspruch, so augenscheinlich er ist, hat doch noch keine genügende Erklärung gefunden. Schönborn (Skene der Hellenen p. 337) hält das Ganze nur für einen Kunstgriff des Dichters um den Chor von der Orchestra auf die Skene zu bringen, wo er ihn nöthig hat. Er lässt also dem Chor die Weisung ertheilen, *εἰσιέναι*, d. i. hier auf das *ἐπισκήνιον* zu steigen, wo Hermes und Trygaios sich befinden. Der Weg dahin führt nothwendig über die Bühne, und kaum hat der Chor diese bestiegen, als ihn Tryg. durch einen zweiten Befehl dort festhält. So hat der Dichter seinen Zweck erfüllt, und vom Eintritt des Chors ist keine Rede mehr. Wie armselig! Wer wird ein solches schülerhaftes Auskunftsmittel einem Aristophanes zutrauen, der so unerschöpflich in seinen Erfindungen ist! Vielmehr hat sich in der ersten Bearbeitung der Chor wirklich von der Bühne entfernt, um hinter der Scene, wo wir uns die Grube zu denken haben, dem Trygaios beizustehen. In der zweiten Bearbeitung aber, wo das Heraufziehen des Bildes eine viel

wichtigere Stellung einnimmt, wo dieser Act schon wegen der dabei vorfallenden Streitigkeiten von dem Chor vor den Augen des Publicums vor sich gehen musste, konnte der Chor das Theater nicht verlassen. So ist durch eine Contamination jener Widerspruch entstanden. Das Abgehen des Chors wird auch durch den Uebergang in troch. Tetr. bezeichnet (siehe unten p. 21.), und in der ersten Bearbeitung ist wahrscheinlich die ganze darauf folgende Partie in diesem Metrum abgefasst gewesen. Diese ist weggelassen, und so bleibt dies schnelle Fallenlassen des einmal angeschlagenen Metrums auffällig.

Die grösste Verwirrung herrscht in der Scene, die dem Heraufziehen des Bildes nachfolgt. Trygaios hat die Friedensgöttin und ihre Begleiterinnen mit begeisterten Worten angeredet und die zu erwartenden Segnungen gepriesen, und nun auf Hermes Aufforderung die Landleute angewiesen sich wieder auf ihre Gehöfte zu zerstreuen. Hier wiederholt sich nun dieselbe Scene wie oben: trotzdem nämlich der Chor auf jenes Geheiss wirklich Anstalt macht sich zu entfernen, und sich in Bewegung setzt, finden wir bald darauf dem ersten zuwider, ein zweites Gebot des Trygaios, mit dem er ihn auffordert die Göttin anzurufen. Dies führt er denn nun, in dem er auf der Bühne zurückbleibt, mit ziemlich nichtssagenden Worten aus, und nun knüpft sich daran unerwartet und oberflächlich motiviert eine in sehr docierendem Tone gehaltene und wenig zu dem vorhergehenden Ausbruche der Freude passende Auseinandersetzung des Hermes, die die bekannten Ansichten über die Ursachen des Krieges enthält, und nach ähnlichen Auslassungen über die jetzigen Zustände in der Stadt bequemt man sich endlich, den Siegespreis auch den Landsleuten auf Erden zukommen zu lassen.

Gehen wir nun auf die Einzelheiten der Scene über, und zwar zuerst auf die Stelle v. 520—549, so ist sehr auffällig, dass die Göttin hinter ihren Dienerinnen so vollständig zurücktritt. Die erste feierliche Anrede hätte ihr gegolten, anstatt dessen ergeht sich Trygaios in reichlichen Lobeserhebungen ihrer Genossinnen, und erst v. 582 holt der Chor das Versäumte nach. Denn dass v. 520, wie auch die ganze folgende Stelle, nicht an die Göttin gerichtet ist sondern an eine der Begleiterinnen, scheint zweifellos. Schon das Epitheton *βοτρυόδωρος* ist für Eirene viel zu allgemein, und schickt sich viel besser für Opora; darum wünscht sich auch Tryg. ein *ῥῆμα μυριάμφορον* um sie würdig zu begrüssen: und erst nach diesem Eingang, nachdem er vergebens ein Wort gesucht hat, welches Opora in ihrem ganzen Werth bezeichnet, bricht er in das so treuherzig einfache und doch so vielsagende *ὦ χαῖρ᾽ Ὀπώρα* aus. Dann wendet er sich nach diesem Gruss sofort an die zweite Göttin, der v. 524—526 gewidmet sind. Man würde sich mit Recht wundern, warum er hier der 2ten noch dazu dem Landmanne weniger nahe stehenden Göttin eine längere Anrede gegönnt habe, wenn er der ersten nicht dieselbe Aufmerksamkeit zugewendet hätte. Ueberhaupt sehen wir, wie Trygaios in seiner freudigen Ueberraschung nicht müde wird, sich von der einen zur andern zu wenden, und wie Hermes, der sich über seine Freude mit freut, nicht müde wird, ihn aufmerksam zu machen. Es gehört nämlich v. 520—22 der Opora, 524—34 der Theoria, 535—38 bezieht sich wieder auf die erstere, das folgende auf die letztere. Die ganze Stelle findet eine natürlichere Erklärung, wenn wir v. 520 an Opora gerichtet denken, wobei aber, wie oben erwähnt, das vollständige Jgnorieren der Eirene selbst ganz unerklärlich erscheint. Nicht minder ist es auffällig, dass Trygaios sowohl wie Hermes mit besonderem Wohlgefallen gerade beim Lobe der Theoria verweilen, während bei dem Landmann doch wohl ihre Gefährtin den Vorzug verdient.

Was den zuletzt genannten Punkt betrifft, so ist zu beachten, dass diese Partie der zweiten Bearbeitung angehört, die zum grossen Theil den ländlichen Charakter verloren hatte, und mehr die staatlichen Beziehungen der Hellenen zu einander betonte. Wir erkennen daher hier wieder dieselben Elemente, die wir beim Chor zu unterscheiden Gelegenheit hatten: die attischen Landleute v. 520 ff.

535 ff., die attischen Handwerker v. 545 ff., die Städte v. 538 ff. Die Vernachlässigung der Eirene lässt wohl den Ausfall einiger Verse voraussetzen: eine Begrüssung hatte jedenfalls stattgefunden, da aber der Contaminator aus der zweiten Bearbeitung das an die Göttin gerichtete Choricon 582 mit herübernahm', so glaubte er einer besondern Anrede an dieselbe um so eher entrathen zu können, da er auch v. 520 ff. auf dieselbe bezog.

Welches die Gestalt dieser Scene in der ersten Bearbeitung gewesen sei, lässt sich noch mit ziemlicher Deutlichkeit aus dem Fragment bei Stob. Flor. 56. 1 erkennen, welches sich nur hier passend einfügen lässt:

α. τῆς πᾶσιν ἀνθρώποισιν Εἰρήνης φίλης
πιστὴ τροφὸς, ταμία, συνεργὸς, ἐπίτροπος,
θυγάτηρ, ἀδελφὴ, πάντα ταῦτ᾽ ἐχρῆτό μοι.
β. σοὶ δ᾽ ὄνομα δὴ τί ἐστιν; *α.* ὅτι; Γεωργία.
ὦ ποθεινὴ τοῖς δικαίοις καὶ γεωργοῖς ἡμέρα,
ἄσμενός σ᾽ ἰδὼν προσειπεῖν βούλομαι τὰς ἀμπέλους.

Mit Unrecht hat Dindorf dies Fragment angegriffen und die Vermuthung aufgestellt, dass es, da es ganz die Färbung der neuern Komödie habe, vielleicht dem Georgos des Menander angehört: es hat im Gegentheil, so viel sich über die wenigen Zeilen urtheilen lässt, ein ganz aristophanisches Colorit und ist dieser Scene vollständig angemessen. Wir erfahren nun aber aus dem Fragment zweierlei. Erstens dass die eine von den begleitenden Genien in einer andern Bearbeitung Georgia geheissen habe: warum sie der ersten zuzuweisen, und warum in der zweiten an ihre Stelle Theoria getreten sei, ist oben des Weiteren erörtert worden. Zweitens aber sehen wir, dass in jener Bearbeitung die Genien gesprochen haben: Georgia erklärt ihr Verhältniss zu Eirene und nennt auf Befragen dem Trygaios ihren Namen; dasselbe muss jedenfalls Opora gethan haben. Wenn wir nun annehmen, dass jeder dieser Reden begrüssende und preisende Worte des Trygaios gefolgt sind ähnlicher Art, wie wir sie in unserm Stück haben, dass dem Ganzen aber ein Gebet an die Göttin Eirene vorausgegangen ist, so können wir uns ein ziemlich deutliches Bild von dieser Scene in der ersten Bearbeitung machen.

Auch die folgenden Worte, v. 550—581, wie sie uns jetzt vorliegen, bieten Anlass zu den gerechtesten Ausstellungen. v. 550 lässt Hermes durch Trygaios an den Chor den Befehl ertheilen, auf das Land zurückzukehren. Tryg. richtet wirklich denselben aus, und der Chor zieht ab. Trotzdem befindet er sich unmittelbar darauf noch auf der Bühne, ohne dass eine *μετάστασις* und *ἐπιπάροδος* eingetreten wäre, und sowohl er als Trygaios selbst scheint den frühern Befehl ganz vergessen zu haben, wenigstens ertheilt letzterer jetzt das entgegenstehende Geheiss, zu bleiben und die Göttin anzubeten. Dass aber der Chor sich wirklich von v. 553 an, wie ihm geheissen, auf den Weg macht, können wir aus der Stelle selbst mit Sicherheit entnehmen. Dies deutet erstens der überraschende Wechsel des Metrums an, welches plötzlich und mitten im Satz aus jamb. Trimetern in troch. Tetrameter übergeht. Der troch. Tetr., der zuerst bei dionysischen Festzügen in Gebrauch kam, spielt bekanntlich in der Komödie eine ähnliche Rolle, wie die Anapäste in der Tragödie: er ist eine Art Marschrhythmus, nur erregter als jene, und begleitet so den auftretenden Chor in der Parodos; vielfach auch wird er im ersten Epeisodion angewendet, besonders in Wortgefechten, wo er gewissermassen ein Anrücken der feindlichen Parteien gegen einander bezeichnet. Hier nun, wo der Chor fast wie im Triumphzug, unter Päangesang, zu seiner alten Beschäftigung und zu den Freuden der Traubenlese heimkehrt, ist dieser feurige dionysische Vers ganz am Platz, und, wie es eine ge-

wöhnliche Sitte der Dramatiker ist, deutet schon der Schauspieler in seinen letzten Worten die beginnende Bewegung durch Uebergang in den Marschtact an. Die Worte 564 ff. *ὦ Πόσειδον, ὡς καλὸν τὸ στῖφος αὐτῶν φαίνεται* f. ruft Hermes augenscheinlich dem abmarschierenden Chore nach, voll Freude über sein stattliches Aussehen, das jetzt im geordneten Zuge erst recht in die Augen fällt. Dasselbe gilt von den Worten des Trygaios. Ueberhaupt rufen die vielen von einem Heereszug entlehnten Ausdrücke unwillkürlich die Vorstellung einer marschierenden Schaar wach: so das *στῖφος*, ein hauptsächlich kriegerisches Wort, das *γοργός,* welches das Martialische des Auftretens charakterisiert und wohl nicht ohne Beziehung auf das *ἄφειλε τὰς Γοργόνας* v. 561 gesagt ist; denn Aristophanes will hier den kriegerischen Schaaren, die bisher das Auge jedes Friedensfreundes beleidigt haben, einen nicht minder stattlichen den Arbeiten und Freuden des Friedens ergebenen Zug entgegenstellen, in dessen Hand nicht mehr Schild und Speer, sondern Hacke und Heugabel lustig in der Sonne blinkt. Auch der Wunsch des Trygaios v. 569, dass es ihm auch (*χαὐτός*) gestattet sein möchte zu seinem Landgute heimzukehren, lässt erkennen, dass der Chor sich unterdessen schon dahin entfernt hat.

Wie heben nun die Erklärer diesen Widerspruch, dass der Chor abgehen und zugleich bleiben soll? Richter hilft sich wieder mit seinem *παραχορήγημα*, aber seine Ausführung ist Satz für Satz unhaltbar. „Et chorum, sagt er, et parachoregema ex agricolis constitisse apparet, admixtis alius generis civibus". Das ist nun schon ganz unwahrscheinlich, wenn nicht gar unmöglich: Der eigentliche Chor besteht hier wie im übrigen Stück (besonders in dem der Parabase folgenden Theil ist es ganz deutlich) aus Landleuten, das Parachoregema, wenn solches anzunehmen, aus Städten und Handwerkern. „*παραχορήγημα* exit, dum Trygaeus loquitur v. 556—59, id est, opinor, propemodum agricolae omnes." Propemodum omnes? Nein alle ohne Ausnahme, denn Hermes befiehlt ausdrücklich *τοὺς γεωργοὺς ἀπιέναι*: und warum sollten einzelne zurückbleiben und von der Heimkehr ausgeschlossen sein? Auch sonst scheint manches auf ein Abziehen des vollen und ganzen Chors zu deuten. Man beachte nur die Ausdrücke in der Rede des Hermes v. 564—65, alle sprechen sie von einer gewissen Fülle und Vollzähligkeit, und in so gehäuften Bezeichnungen, dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, Aristophanes habe dieselbe betonen wollen. Da ist zuerst *στῖφος*, ein Heerhaufe, *πυκνός, μᾶζα* (etwas, was dicht zusammengedrängt, eig. geknetet ist), *πανδαισία* (Harpocr. *πανδαισία δέ ἐστιν τὸ πάντα ἔχειν ἄφθονα καὶ μηδὲν ἐλλείπειν ἐν τῇ δαιτί.* Hesych. *πανδαισίαν τὴν παντοδαπὰ ἐδέσματα καὶ πολυτελῆ ἔχουσαν τράπεζαν*): Alles stimmt schlecht zu einem spärlichen Parachoregema. „Qui manent," fährt er fort, „agricolae sunt et fabri." Da „fast alle" Landleute sich entfernt haben, so kann die Anzahl der Bleibenden nur sehr unbedeutend sein, und doch zeigt die Rede des Tryg. und das folgende Choricon aufs deutlichste, dass der zurückbleibende Chor, wenn nicht aus lauter Landleuten, so doch vorwiegend aus solchen besteht; denn sowohl Tryg. wendet sich nur an sie, als auch im Choricon selbst sprechen nur sie allein. — Schönborn (Skene d. Hell.) wendet dasselbe Manöver an, das ihm schon einmal so gute Dienste geleistet hat. Der Befehl, meint er, ist nicht ernstlich gemeint, sondern es kam dem Dichter nur darauf an, den Chor jetzt wieder von der Bühne auf die Orchestra zu schaffen, wo er ihn für die Parabase brauchte. Daher das Geheiss sich zu entfernen. Sobald er aber diesem folgend die Orchestra erreicht hat, fesselt ihn hier ein Gegenbefehl des Trygaios. Aber hier ist dies Verfahren noch weniger zu billigen. Der Befehl ist in der That ernst gemeint, denn es ist die höchste Zeit, dass die Bauern, nachdem sie hier ihrer Pflicht genügt haben, auf ihr lange ersehntes Land zurückkehren, wo sie nöthigere und erwünschtere Geschäfte haben, als hier in der Stadt einen langen Disput zwischen Tryg.

und Hermes über die längstvergessenen Ursachen des Krieges mit anzuhören. Die ganze Stelle v. 550 — 570 gehört eben dem ersten Frieden, wie schon aus dem Umstand ersichtlich ist, dass der Chor nur aus Landleuten besteht, die hier auch wieder anstatt der Seile und Hebel ihr Ackergeräth führen. In diesem Entwurf war mit der Befreiung der Göttin das ganze Werk gethan, und die Bauern konnten sofort auf ihre Gehöfte zurückkehren. Anders im zweiten Frieden: hier hatte nur die eine Hälfte das Werk zu Ende geführt, und es war noch nöthig, die andern, die grollend seitwärts standen, zu bekehren und zu versöhnen, um einen dauernden Frieden herbeizuführen.

Auf die Rede des Trygaios folgt dann v. 582 — 600 ein Choricon, welches metrisch genau 346—360 entspricht. Bergk hat es daher als Antistrophe zu diesem genommen, anstatt v. 385—399, weil es nicht gelingen will, das Letztere in genaue Uebereinstimmung mit jenem zu bringen. So auch H. Schmidt, Die Kunstformen d. griech. Poesie. II. Doch man erwäge: Wenn eine Responsion überhaupt Wirkung haben soll, so muss es dem Zuschauer möglich sein, den metrischen Bau der Strophe so im Gedächtniss zu haben, die orchestischen Bewegungen müsse ihm noch so lebhaft vor Augen stehen, dass er Strophe und Antistrophe als Ganzes empfinden kann. Das ist hier nicht gut möglich, da sie durch einen langen Dialog von 222 Versen getrennt sind; die Schwierigkeit wird noch dadurch erhöht, dass dazwischen wieder neue antistrophisch gegliederte Partien fallen. Beides ist im ganzen Bereich des griechischen Dramas ohne Beispiel. Denn Eurip. Hippol. (362—371 = 669 — 679) ist kaum anzuführen, da auch dieses Drama eine doppelte Redaction erfahren hat, Rhesos aber (454 — 466 = 820 — 832) ist ein späteres Machwerk und entspricht den Gesetzen griechischer Kunst nicht mehr. — Ferner aber muss, wenn Strophe und Gegenstrophe durch Dialog getrennt sind, die ganze Partie ein einheitliches Ganzes bilden, einen Theil, der in sich geschlossen und abgerundet sich organisch dem Stücke einfügen lässt. Hier aber steht die Gegenstrophe an einer ganz willkürlichen Stelle, wo die Handlung schon in ein ganz neues Stadium getreten ist. Wenn also dieses Choricon nicht die Antistrophe zu 346 — 360 sein kann, so können wir noch weniger mit Dindorf (Metra Aeschyli etc. S. 348) und Enger (De resp. ap. Ar. S. 4) an eine doppelte Responsion denken. Responsion findet sich nur paarweise, und diese Erscheinung ist zu fest in den Gesetzen der Orchestik begründet, als dass wir hier eine Ausnahme statuieren könnten. Wenn aber die Responsion keine vom Dichter bezweckte ist, auf keine bestimmte künstlerische Wirkung abzielt, wofür haben wir diese Wiederholung zweier metrisch ganz gleicher Strophen zu halten? Für eine Armuth, eine Erfindungslosigkeit, deren sich kein Dramatiker schuldig gemacht hat. Ganz anders verhält es sich, wenn wir diese Verse des Chors wie die ganze folgende Partie der zweiten Bearbeitung zuweisen. Hier, wo der Dichter kein vollständig neues Stück schaffen, sondern ein altes nach den Zeitverhältnissen ummodeln wollte, konnte er aus dem ersten Stück alles herübernehmen, was er für seine Zwecke verwenden konnte, und auch seine metrischen Schöpfungen verwerthen, selbst wenn er genöthigt war, einen andern Text unterzulegen. Ueberhaupt sieht diese ganze Stelle 582 — 656 aus wie ein aus dem Zusammenhang gerissenes Bruchstück, eine Vermuthung, die noch mehr Wahrscheinlichkeit erhält durch eine Wahrnehmung, die wir an der äusseren Form derselben machen. Sie gleicht nämlich in ihrer Composition vollständig dem fast in allen Komödien sich findenden Syntagma.

Das Syntagma scheint fast wie die Parabase ein wesentlicher Theil der alten Komödie gewesen zu sein, den wir überall an einer bestimmten Stelle wiederkehren sehen. Wenn wir nämlich in sämmtlichen bis zur sicilischen Expedition aufgeführte Stücken, in denen sich am meisten rein und unverfälscht die Kunstformen zeigen, zwei Haupttheile unterscheiden, einen ersten handelnden

bis zur Parabase, in welchem der Held den Kampf mit den Verkehrtheiten der Zeit aufnimmt, und einen zweiten ruhenden, in welchem der Held im Vollgenuss der erkämpften Güter den zuschauenden Athenern ein beneidenswerthes Bild anzustrebender Glückseligkeit vorführt, so gehört das Syntagma naturgemäss dem ersten Theil an. Es enthält nämlich den Kampf selbst, meistens einen Prinzipienkampf, wo die Träger der vom Dichter bekämpften und von ihm vertretenen Ideen in die Schranken treten; es ist also gewissermassen das Hauptstück der ganzen Komödie. Die Form desselben ist ebenso typisch wie die übrigen Theile der Komödie. Es besteht aus zwei Theilen, dem Syntagma und Antisyntagma, die sich an Verszahl zwar nicht gleich sein müssen, aber doch auch nicht sehr von einander verschieden sind. (Eine grössere Differenz findet sich nur im 2. Synt. der Wolken, und im 1. der Wespen, wo einige Verse ausgefallen zu sein scheinen, gleiche Verszahl in den Rittern und Vögeln). Wenn im Syntagma meist die schwächere, unterliegende Partei das Wort führt, so bringt im Antisyntagma die stärkere, siegende Partei ihre Gründe vor. Der Kampf wird gegen das Ende heftiger und fällt zuletzt aus dem immerhin noch ruhigen Gang der Tetrameter in die athemlose Hast und Heftigkeit der Systeme. Dies System fehlt nie, ausser Vesp. 403, wo eine Lücke im Text zu sein scheint: wenigstens möchten wir dies eher annehmen, als es mit Westphal aus diesem einen Grunde für gar kein Syntagma halten, dem es doch sonst bis ins Kleinste entspricht. Das Syntagma ist stets in Tetrametern abgefasst, und zwar in den Kampfrhythmen der Komödie; in den uns erhaltenen Stücken sind es stets Anapäste oder Jamben, doch hindert nichts anzunehmen, dass auch der trochaeische Tetr., dessen Ethos einer solchen Anwendung durchaus nicht fremd ist, gebraucht worden ist, was mannichfache Spuren zu bestätigen scheinen. In den ersten Stücken, wo die Komödie noch muthwilliger auftrat, wiegen die Jamben vor, so in den Equ. und Nub., später kommen sie nur in den Ranae. vor. Wo Syntagma und Antisyntagma verschiedene Metra haben, schreiten sie von den ruhigern Anapästen zu den erregteren Jamben fort, ein Beispiel vom Gegentheil finden wir nur in einer der späteren Komödien, den Ranae. Dem Syntagma und Antisyntagma gehen streng respondierende Chorpartien voraus. Sie sind in den ersten Stücken (Equ. und Synt. I. Vesp.) noch trochäisch-päonisch, in den übrigen logaödisch, aber meist noch mit eingestreuten troch. oder jamb. Reihen, in den späteren Stücken treten auch Anapäste auf (Lys. Ran.). Auf das erste Choricon folgen zwei vom Chorführer gesprochene Verse, die den Rhythmus des folgenden Syntagma angeben: es ist dies eine überall wiederkehrende Formel, mit der der Koryphaios, hier gewissermassen als Herold die kämpfenden Parteien in die Schranken ruft; er beginnt seine Worte stets mit einem aufmunternden *ἀλλά*. Diesen beiden Versen entsprechen zwei gleiche vor dem Antisyntagma, welche in einigen Stücken (Av. Lys. Ran.) auch mit *ἀλλά* beginnen.

Dem Syntagma geht bisweilen noch eine Partie voraus, die gewissermassen als Proodos dazu gelten kann. Sie bezeichnet den ersten heftigen Anprall der Gegner, einen Kampf, in dem sie sich noch nicht in geregelter Weise wie im Syntagma mit abgewogenen Gründen und Gegengründen, mit wohlberechneten Hieben und Stössen zu Leibe gehen, sondern ihren ersten Zorn in Schmäh- und Drohreden ergiessen. Auch hier haben wir Tetrameter, und zwar troch. und anap., die mit dem System schliessen, in den Aves auch die beiden bezeichnenden Verse mit *ἀλλά*. Diese Erscheinung findet sich Equ. 255, Nub. 889 (nur das Syst., doch ist die Stelle verdächtig, und jedenfalls etwas vorher ausgefallen) Av. 353. Etwas Aehnliches, nur nicht in der strengen Form, findet in den Wespen Statt.

In den beiden letzten Stücken, den Ekklesiazusen und dem Plutos, fehlt das Antis. und das dazu gehörende Choricon. Mag nun diese Erscheinung der in diesen Stücken schon klar zu Tage

tretenden Auflösung der Kunstformen der alten Komödie zuzuschreiben sein, oder mag sie in der fehlerhaften Ueberlieferung ihren Grund haben, jedenfalls ist es eine Abweichung von der regelmässigen Form und findet in den Stücken der eigentlichen alten Kom. kein Beispiel. Die so künstlich gebaute Strophe verlangt eben die Gegenstrophe, der Angriff die Abwehr, und wenn der einen Partei Spielraum gewährt ist, ihre Theorien in voller Musse, fast in der Form eines kleinen rhetorischen Kunstwerkes vorzutragen (Vesp. Nub. Ran.), so muss der Gegenpartei dasselbe erlaubt sein.

Es liegt in der Natur der Sache, dass meistens das Syntagma in jedem Stück nur einmal vorkommt, doch dies zum feststehenden Gesetz zu machen, wie Westphal will, kann uns nichts bestimmen. Der Kampf der Parteien braucht nicht auf ein Mal ausgefochten zu sein, nach einem Streit, der auf physische Gewalt hinausläuft, kann durch Vermittlung ein Redekampf mit Gründen und Gegengründen zu Stande kommen. Und so haben wir doppelte Syntagmata Equites: I. 535 ff. II. 763 ff. Nubes: I. 961 ff. II. 1353 ff. (Hier wohl in Folge einer Contamination des Stückes) Vespae: I. 346 ff. II. 548 ff.

Es frägt sich: Ist das Syntagma ein wesentlicher und daher nothwendiger Theil der alten Komödie? Von den aristophanischen Stücken ermangeln desselben die Acharner, der Frieden, die Thesmophoriazusen. Um mit Letzteren zu beginnen, so zeigen sich deutliche Spuren dass das Stück ursprünglich dieses Theils nicht entbehrt habe. Es gilt bei einigen für contaminiert (Brentano, Untersuchungen über d. att. Drama), wahrscheinlich ist es, dass wir es nicht in seiner ursprünglichen Gestalt haben, und so mag denn auch das Syntagma zertrümmert sein. Wir haben hier 533 einen Streit in troch. Tetr. zwischen dem eingedrungenen Mnesilochos und den Weibern, der gegen das Ende immer hitziger wird, so dass wir am Schluss nach Analogie der übrigen Stücke das System erwarten sollten. Dazu kommt es freilich nicht, da der Zank plötzlich von der Chorführerin unterbrochen wird. Auch die beiden mit ἀλλά beginnenden Verse der Chorführerin fehlen nicht, welche sich im Syntagma stets, ausserhalb desselben sonst nie finden. Wir haben also ausser dem System, (ein solches geht hier voran,) und dem Choricon die eine Hälfte des Syntagma vollständig, doch ist es wohl wahrscheinlicher, dass diese Partie den oben erwähnten proodischen Theil gebildet hat, während das eigentliche Syntagma 687—764 folgt. Hier erkennen wir die Bestandtheile desselben noch ganz deutlich, freilich in etwas verworrenem Zustande: v. 687—717 das Syntagma, 726 ff. das Antis., vorausgehend zwei Chorica, die mit ἀλλά eingeleiteten Verse der Chorführerin, und noch einzelne Ueberreste der troch. Tetr. (702) und des Systems (707 merkwürdiger Weise anapästisch). In der ersten Bearbeitung der Thesmophoriazusen scheint die Scene die Gestalt eines regelmässigen Synt. gehabt zu haben, in der zweiten hat sie durch das Bestreben des Dichters, einen tragischen Kommos zu parodieren (und dies ist hier unverkennbar) die Reinheit ihrer Form eingebüsst.

Wie mit den Thesm. verhält es sich mit dem Frieden, und wir würden daher das Synt. als einen nothwendigen Bestandtheil der Komödie ansehen müssen, wenn wir nicht in den Acharnern ein nicht anzufechtendes Beispiel vom Gegentheil hätten. (Aber auch von dieser Komödie hat kürzlich F. Leo, Quaest. Arist. I. nachzuweisen versucht, dass sie nicht ganz intact ist.) Und doch haben wir auch hier ein Analogon, den Streit des Dikaiopolis mit den Acharnern. Da sind zuerst die beiden Haupttheile desselben, der Angriff auf den Helden in troch. Tetr. v. 302 ff. (Syntagma), und die Abwehr v. 347 ff. (Antisynt.), ferner die beiden respondierenden Wechselgesänge des Chors und des Dik., päonisch, (284—301 = 335—346), ja sogar die beiden Verse des Koryphaios in troch. Tetr. 302—3. Der ganze Streit der feindlichen Parteien drängt auf diese Form hin als seinen kunstgerechtesten Ausdruck, ohne dass sie der Dichter schon in allen Theilen klar ausprägte. Wir würden

also in den aristophanischen Stücken die Entstehung des Syntagma beobachten können, aber auch seinen Verfall, denn wir sehen es in den letzten Stücken zur blossen Formel, zur Schablone herabsinken, wo Inhalt und Form sich durchaus nicht mehr gegenseitig durchdringen.

Wenn nun freilich aus diesem Allen eine Nothwendigkeit des Syntagma in der Kom. sich nicht erweisen lässt, und also aus dem Fehlen desselben im Frieden noch nicht auf eine fehlerhafte Ueberlieferung geschlossen werden kann, so werden wir doch mit Rücksicht darauf, dass die Kom. fast nie dieses Theiles entbehrt, ein ursprüngliches Vorhandensein auch in unserem Stücke annehmen müssen, wenn sich Partien nachweisen lassen, die Formen tragen, welche sonst nur im Syntagma gebräuchlich sind. Wir bemerken nämlich:

1) Ein Choricon 582—600, und zwar im trochäisch-päonischen Metrum, welches im Synt. besonders Anwendung findet.

2) Auf das Choricon folgen die beiden einleitenden und aufmunternden Verse des Chorführers, mit ἀλλά beginnend, die das Metrum des folgenden Synt. angeben. Sie finden sich, wie schon bemerkt, im Synt. ohne Ausnahme, und zwar mit Einschluss des Antisynt. und des oben erwähnten einleitenden Theiles (Aves) 15 Mal, ausserhalb desselben nie. (Die einzige Ausnahme ist Av. 636, doch scheint dieser Vers ursprünglich die Parabase begonnen zu haben, denn auch im Kommation der Parabase hat dieses ἀλλά an der Spitze meist eines anap. Systems seinen Platz, Eq. Nub. Vesp. Diese Annahme aber wird wahrscheinlich: erstens durch den Inhalt der beiden Verse selbst, die die beiden Athener zu verabschieden scheinen, zweitens durch die folgende Scene, die sich ganz unnütz und störend eindrängt ohne die Handlung zu fördern, und noch dazu Dinge enthält, die mit dem übrigen Stück in Widerspruch stehen, wie die Beflügelung durch die Wurzel 654, der Name des Manodorus 657. Die Allgemeinheit jener Beobachtung kann also durch dies Beispiel nicht umgestossen werden.)

3) Hierauf folgt das eigentliche Syntagma in troch. Tetr. Dies Metrum findet sich zwar in den uns erhaltenen Stücken nicht, doch geht daraus nicht hervor, dass es nicht wäre angewendet worden. Ja es wäre zu verwundern, wenn dies nicht geschehen wäre, da sein Ethos dem Zwecke des Syntagma durchaus angemessen ist, und da es sich in ähnlichen Kampfscenen mehrfach findet. Der troch. Tetr. hat als dem γένος διπλάσιον angehörig das Lebhafte, Erregte des jamb. Tetr., erhält jedoch durch seinen fallenden Rhythmus mehr Kraft und Energie, die ihn dem anap. Tetr. nähert, und so steht er zwischen beiden mitten inne. Auch treffen wir ihn so an in den Thesm. an einer Stelle, die, wie oben dargethan ist, wahrscheinlich einem Synt. angehört hat, in der oben besprochenen Kampfscene der Acharner, und in dem zum Synt. gehörenden proodischen Theil der Equ. und Av.

4) Die Tetr. gehen zum Schluss in ein troch. System über.

Somit wäre die eine Hälfte des Syntagma vollständig vorhanden, und ganz in der hergebrachten Form. Ob wir das Synt. oder Antisynt. vor uns haben, könnte zweifelhaft sein, doch ist das Letztere wahrscheinlicher, da hier die siegende Partei (Hermes) hauptsächlich das Wort führt, und den Kampf auch augenscheinlich zu Ende bringt. (Das vorhergehende troch. Syst. 571—581 würde dann dem Synt. angehören). Freilich kann hier von einem eigentlichen erbitterten Kampf, wie hn sonst das Syntagma enthält, kaum die Rede sein. Doch ist zu erwägen, was wir oben schon bemerkten, dass diese so wirkungsvolle Form sehr bald zur blossen Formel erstarrte, die nicht immer ein nothwendiger und adäquater Ausdruck für den Inhalt war. So sind hier allerdings die Tetr. sehr matt, und auch eine Steigerung des Affects, die ihren Höhepunkt und Abschluss im System findet, ist schwerlich bemerkbar. Und doch, eine Art Prinzipienstreit haben wir auch hier. Wir

haben gesehen, wie die Anlage der zweiten Bearbeitung, in der ein Theil sogar attischer Bürger sich von dem Friedenswerk ausgeschlossen hatte, noch eine Auseinandersetzung mit diesen nothwendig machte. Für diese nun, die eine Bekehrung des andersdenkenden Theils der Bürgerschaft bezweckte, konnte keine passendere Form angewendet werden als das Syntagma. Als Vertreter derselben hätte man freilich einen andern erwarten sollen, als Trygaios, den Fanatiker des Friedens, doch ist zu bedenken, dass Tryg. in der zweiten Bearbeitung bei weitem nicht so einseitig als Landmann gezeichnet ist, wie in der ersten, ferner, dass der Dichter, wenn er einen aus der Gegenpartei zum Wortführer gemacht hätte, nicht den versöhnlichen Ton hätte anschlagen können, wie es das Stück erforderte. So sehr also diese Stelle mit dem Plan und den Absichten der zweiten Bearbeitung sich verträgt, so wenig passt sie zur ersten. Denn hier hatte Aristophanes die Frage über das Recht oder Unrecht jeder der beiden Parteien sorgfältig vermieden, beide hatten nach seiner Ansicht Unrecht, dass sie sich darum stritten, und es konnte durchaus nicht seine Absicht sein, den alten Streit hier wieder aufzurühren. Und so erklärt sich denn auch die merkwürdige Erscheinung, die mit der Anlage der ersten Bearbeitung unvereinbar ist und auch in der Fassung, wie uns das Stück vorliegt, sehr auffällig bleibt, dass nämlich Trygaios ebenso wie der Chor geradezu auf die Seite der Gegner tritt, und die Berechtigung der athenischen Revanchezüge in den Peloponnes aufrecht erhält:

ἐν δίκῃ μὲν οὖν, ἐπεί τοι τὴν κορώνεών γέ μου
ἐξέκοψαν, ἣν ἐγὼ 'φύτευσα κἀξεθρεψάμην.

Und zwar gründet sich diese seine Ansicht auf eine einseitige Auffassung des Krieges und Unkenntniss der Ursachen desselben: *ταῦτα τοίνυν μὰ τὸν Ἀπόλλω 'γὼ πεπύσμην οὐδενός*, aber seine falsche Anschauung und mit ihr sein Widerstand schwindet (ganz im Sinne des Syntagma) vor der siegreichen Gewalt der Gründe des Hermes. Wie wenig Alles dies mit dem Charakter des Trygaios und der Tendenz der ersten Bearbeitung, die durch Herübernahme des Prologs auch in unser Stück übergegangen ist, übereinstimmt, liegt auf der Hand.

Wir müssen hier abbrechen. Doch gestehen wir, dass hiermit die Gründe bei weitem nicht erschöpft sind, die dafür sprechen, dass der Dichter das Stück unmöglich in dieser Gestalt habe aufführen können. Die wichtigsten sind von den bestimmten und feststehenden Regeln herzuleiten, welche Aristophanes hinsichtlich des Baues seiner Komödien, der Anordnung und Gruppierung der Scenen, der ganzen Oeconomie und Technik in den vor der sicilischen Expedition aufgeführten Stücken stets befolgt hat. Reiches Material bietet auch der der Parabase folgende Theil. Ueber dessen ästhetischen Werth resp. Unwerth ist die Kritik ziemlich einig, aber es lässt sich auch fast Scene für Scene nachweisen, dass der ganze Theil eigentlich nichts enthält als eine schülerhafte Nachahmung ähnlicher Scenen anderer Stücke, besonders der Acharner und Vögel: schülerhaft, weil in ziemlich äusserlicher Weise dieselben Motive verwerthet sind, ohne eigentliches Verständniss der künstlerischen Wirkung, welche sie dort hervorbringen. Die Armuth und Seichtheit dieses ganzen zweiten Theils beleidigt um so mehr, je genialer sonst die Conception der Friedenscomödie ist.
